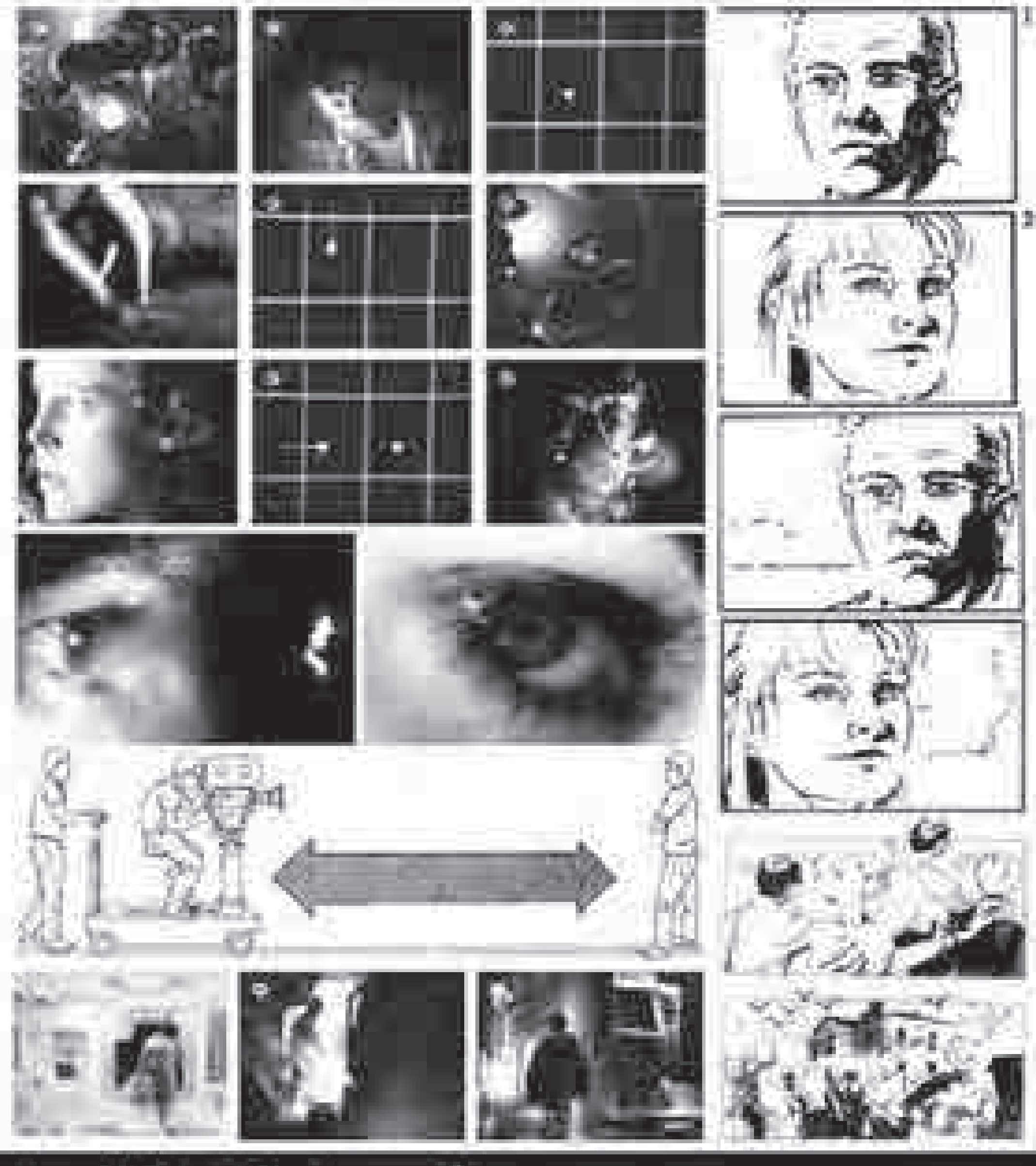
الخطاب السينمائي

لغة الصورة



تأليف: فران فينتورا

ترجمة: علاء شنانة

الفن السابع 217

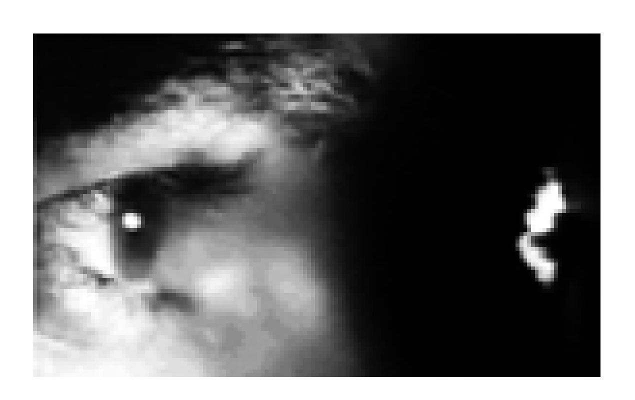
الخطاب السينمائي

لغـة الصـورة

الفن السابع ٢١٧

رئيس التحرير: محمـد الأحمـد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد



الخطاب السينمائي

لغة الصورة

تأليف : فران فينتورا

ترجمة: عـلاء شنانة

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

LENGUAJE DE LA IMAGEN.

Curso de formación a distancia IORTV.

Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Fran Ventura. 2004

الخطاب السينمائي: لغة الصورة / تأليف فران فينتورا؛ ترجمة علاء شنانة .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م .- ٣٧٦ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢١٧)

١- ٧٧٨,٥ ف ي ن خ ٢- ٧٩١,٤٣ ف ي ن خ

٣- العنوان ٤- فينتورا ٥- شنانة ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

مقدمة الكتاب

١) سينما وسيميائية

كما تلاحظون من صورة الكتاب ومن الاسم، فالموضوع الذي سنتكلم عنه هو «لغة الصورة». رغم ذلك ففي الصفحة رقم ٣ إلى جانب صورة العين (لنورمان باث) يمكن قراءة عنوان آخر: «خطاب الصورة». هذا الإختلاف ليس مصادفة.

أعتقد أن هذا ليس المكان ولا الوقت المناسب للدخول في أطروحات نظرية متعمقة فالكتاب ضخم بما فيه الكفاية، ولكن بالرغم من ذلك أريد طرح بعض الأفكار المتعلقة بمفهوم «الخطاب السينمائي» كلغة.

١ - ١) مقدمة إلى الفكرة الخيالية عن قواعد سينمائية. نظريات حالية

ولدت نظريات لغوية نتيجة الإزدهار العلمي في بدايات القرن العشرين في (سويسرا) و (الولايات المتحدة) نتيجة تحقيقات (ف. سوسور) و(جي. بيرس) حول معنى الرمز داخل المجتمع أطلق عليه (سوسور) اسم "علم الدلالات" وأطلق عليه (بيرس) "سيميائية".

إن دراسة الرموز داخل المجتمع كما عرّفها (سوسور) **لعلم الدلالات اللغوية** كانت قد انتشرت كمنهجية علمية معطيةً أصولاً، أو على الأقل مؤيدة لما يدعى **التركيبية الروسية**، والذي سيحاول نقل أشكال العلاقة اللغوية إلى كل الحقول العلمية. كل هذه الدراسات ستنشيء لاحقاً نظرية التواصل.

لن يكون المنظرون السينمائيون بمعزل عن هذا الإزدهار للسيميائية، لتخرج في حوالي ١٩٢٠ الكتب الأولى ل (كانودو) و(لويس دي لوك) مؤكدة على علاقة التشابه بين اللغة والسينما. ينضم إليهما أيضاً (أبل غانس) ليطلق نظرية السينما كـ "لغة بصرية خاصة"، لغة فوق كل الجنسيات والثقافات، مفهومة للجميع.

ستكون السينما بالنسبة لهم هي الفن السابع، فن سيفرض أشكال اللغة قواعدياً: فاللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة. ربما سيكون (بيلا بالاش) من سيدافع لأكثر من عقدين بحماس عن هذا التشابه بين السينما واللغة. (١٩٢٠-١٩٥٠).

ستبقى هذه النظريات الأولى في الظل بشكل كبير، ليس فقط لنقص في الإثبات العلمي، وإنما أيضاً لقوة النظريات السوفييتية. كان الشكلانيون الروس الذين ألهمتهم أعمال (س.م. إزنشتين) وشعارات الحقبة الستالينية قد طوروا "شعرية سينمائية" خلال عقدين من الزمن. (١٩٢١-١٩٣٩).

كانت السينما بالنسبة لـ (تينيانوف) عبارة عن إعادة تعريف للعالم المرئي بشكل علامات لفظية متولدة من أشكال سينمائية مثل المونتاج والإضاءة.

لا يمكننا تجنب النظريات المناقضة لـ (دزيغا فيرتوف) الذي كان يقول "إن الدراما السينمائية هي "أفيون الشعب". نظرياته لـ "سينما الحقيقة" و"عين – حقيقة" متناولة البراءة الوثائقية للأفلام الأولى لـ "لوميير". يرفض (فيرتوف) كل ما يمكن أن يشوّه الواقع: ممثلون، مكياج، إضاءة... لهذا كان يرفض كل تركيب لدلالات الألفاظ من النوع الذي كان يطرحه (تينيانوف).

وكما أشار (رومن غوغان) فلقد كان (فيرتوف) يتحرك على أرض فكرية طوباوية صرفة. على أية حال، ستتم العودة بعد ذلك بسنوات لتناول المشكلة نفسها في نظريات "السينما الشفافة" لـ (أندريه بازان).

ستكتب في أواخر الثلاثينيات وجزء كبير من الأربعينيات العديد من الأساليب القواعدية التي تعتمد في بنائها على "الإستعارة" للغة السينمائية. من أهم الكتب "قواعد الفيلم" لـــ (رايموند سبوتيسود)، المنشور عام ١٩٣٥ ولاحقاً، "قواعد سينمائية" لـــ (روبرت باتيل) ١٩٤٧.

١ - ٢) تأثيرات علم الإعراض والسيميائية

إعادة التفكير النظري للستينيات

ستكون الستينيات مرحلة نشوء البنيوية والسيميائية. سيحاول مجموعة من المنظرين السينمائيين التحليل بعمق في طبيعة ما يدعى باللغة السينمائية. بين هؤلاء المنظرين (أومبرتو إيكو) و (بيير باولو بازوليني)، رغم أن (كريستيان ميتز) بدون شك هو الذي كان أكثر تعمقاً في هذه المفاهيم .

حددت السيميائية كما هي أساسات لتعريف اللغة، مثل قواعدها التي أمكنت بناء وتعريف رموزها. راجع هؤلاء المنظرون الجدد للسينما النظريات السابقة من وجهة نظر علمية واتفقوا على رفضها.

فحسب (جان ميتري) يكمن خطأ المنظرين السابقين في التأكيد على أسبقية لغة الفعل كشكل مقتصر على اللغة. إن اللغة الفيلمية حسب (ميتري) لا بد أن تكون مختلفة عن اللغة المحكية، ما يجعل من السهل الخروج بخلاصة أن السينمائي مختلف عن اللغوي.

(ميتز) الذي كان متأثراً في مقالاته الأولى برواد علم الدلالات، يرفض أيضاً تلك القواعد السينمائية، ويعيد تعريف مفهوم اللغة السينمائية. بالنسبة لـــ (ميتز)، حتى الآن يُفترض للسينما أن تكون لغة، يجب أن تُدرس قواعدياً كما لو كان الأمر يتعلق بلغة.

يفرِّق (ميتز) بين خطاب اللغة واللغة، لأن خطاب اللغة هو قانون محدد للّغة. فهكذا مثلاً الإسبانية هي خطاب لغة، أو هي قانون محدد للّغة المحكية.

الجدليات المستخدمة للحفاظ على هذه الفكرة هي التالية:

١) نجد في السينما رموزاً، لكنها ليست محصورة بهذا الفن، ربما تكون رموزاً فعلية، أيقونات ...إلخ لكن ليست مقتصرة على السينمائي.
٢) هناك عوامل تعطي معنى: كالإضاءة، العدسة، حجم اللقطة، ولكن لا يمكن اعتبارها رموزاً بأي حال من الأحوال.
٣) هناك نوع من الربط، ولكن لا توجد قواعد، كما هو معروف عن القواعد اللغوية.
٤) إن رموز اللغة تعسفية، فلا يوجد تشابه مع الواقع، بالمقابل فالصور بالإضافة إلى أنها ليست رموزاً فهي متشابهة مع الواقع، إنها صور بصمات كالتي تنتج في شبكة العين.

سيجيب (ميتز) على من كانوا يحاولون التوفيق بين هوية اللقطة بالكلمة والمشهد بالجملة، معلقاً ضد هذه النظرية بالنقاط التالية:

١) إن اللقطات لا منتهية بعكس الكلمات التي هي محدودة.
٢) إن اللقطات هي من إبداع من ينتجها وليس كالكلمات الموجودة معجمياً.
٣) تنتج اللقطة عدداً غير محدود من المعلومات غير المرتبة، بينما الكلمة في أغلب الحالات لها معنى واحد أو متعددة المعاني، لكن المعلومات هي وحيدة ومنظمة.
٤) اللقطة هي وحدة حقيقية، خلافاً للكلمات التي هي وحدة معجمية صرفة افتراضية تتشكل حسب ما يستخدمها المحاور. كلمة "كلب" مثلاً تشير إلى صورة ذهنية لنوع حيواني ينتج في ذهننا. لقطة لـــ "كلب" هي دائماً أكثر تحديداً في عقلنا من صورة ذهنية بحاجة لصفات لتحدد الحيوان المُتعامل معه.

عندما أسقطت النظريات السابقة فإن هؤلاء المنظرين الجدد حللوا ظاهرة السينما، انطلاقاً من السيميائية، لتحديد ما إذا كانت السينما حقيقةً لغة أم لا. وماهي أشكال تنظيمها ومعانيها.

يعلق (ميتز) "إن السينما تشكلت كخطاب عند تنظيمها في شكل سردي ولتنتج أفعال ذات معنى".

١-٣) خلاصة منهجية: غياب رمز تحديدي.

إن دراسة النظرية في الستينيات هو أمر معقد ومكثف تصعب إضافته في هذا الكتاب، ولاسيما أن هدف الكتاب، هو إضفاء خبرات ومعلومات للمحترفين والهواة السينمائيين، وليس خلق منظرين جدداً.

هذا المرور السريع على النظريات المعروفة في السينما، عليه أن يعلّمنا أنه ليس هناك قوانين واضحة ومحددة تنظّم بناء الخطاب السمعي البصري. القارئ أو الطالب، كما الأستاذ يجب أن يأخذ بالحسبان أننا موجودون في حقل للعلوم الإنسانية ومهما استطعنا أن نضع معايير علمية فإن هناك القليل من الأشياء المطلقة في دراسة الظاهرة السمعية البصرية.

إن المضمون المرفق بهذا الكتاب لا يتعلق بأي شكل من الأشكال بوضع قواعد محددة على طريقة الأربعينيات. هدفنا جمع كل التقنيات المتناقضة وقد أصبحت أشكالاً مهمة ومحددة لهذا الخطاب المعقد والشائك عبر تاريخ السينما القصير.

أيضاً أضفنا مجموعة رموز أخرى ليست حصرياً سيمائية، وإنما موروثة من الأدب، والرسم، والتصوير الفوتوغرافي التي تشرّبها الخطاب السمعي البصري. وحاولنا تشكيل كتاب مفتوح على النقاش والجدل البنّاء، وهي أمور غاية في الأهمية بالنسبة للقارئ أو الطالب.

٢) الخطاب السمعي البصري.
دمج عدة لغات معاً وإنتاج آليات ذات معنى.

كما يعرض (غونزالس ريكينه) في "الخطاب التلفزيوني، استعراض الحداثة"، محاولة إضفاء البدايات السيميائية لدراسة الظواهر الإنسانية الشائكة، كالسينما المشتقة من استهلاك مفاهيم الرمز والقانون. نتج، عن محاولة وضع حدود لهذه المفاهيم داخل لغة افتراضية سينمائية، انتقال المشكلة نحو دراسة النص، أو الشيء نفسه انتقال المشكلة نحو الخطاب. وهكذا ليصبح الخطاب نواة التحقيقات النظرية. بمعنى آخر: يتحدد جزء كبير من إنتاج المعنى في فيلم من خلال إجراءات ذاتية، فالخطاب نفسه قادر على إنتاج قوانينه الخاصة المستقلة عن القوانين التي تنظمه. وهكذا، تنتج الكثير من الرموز السينمائية عبر الخطاب بمعنى أنها ليست موجودة مسبقاً، بالرغم من أن الكثير منها صحيح. علينا ألا ننسى أن السينما تأخذ الواقع كمرجع، وفي حضارتنا هناك العديد من القوانين واللغات التي تحيطنا بدءاً من الأكثر شيوعاً- لغة الكلام- إلى القوانين الأكثر استخداماً كما هي التفاصيل البشرية.

لفهم هذا كله يمكن أن يكون من المفيد تحليل المشاهد الأولى من فيلم "النافذة الخلفية" (ألفريد هيتشكوك ١٩٥٤).

٢-١) التحليل النصي. النافذة الخلفية

هذا المشهد مصوَّر في لقطتين فقط ما يعني أن المونتاج ليس قانوناً لا يمكن الاستغناء عنه لإنتاج المعنى في هذا الخطاب. استبدل المونتاج في هذا الخطاب بحركة الكاميرا، الذي هو أحد القوانين الخاصة للسينما وعلينا تخيل النص المكتوب على ضوء صور مختلفة ملتقطة. هذه الحركة هي ما عرّفه (هيتشكوك) بـــ" لغة الكاميرا"، وهي القادرة على منح العلاقة نفسها للمونتاج - المسبب، الأثر- للمونتاج الكلاسيكي.

مثال صورة ٢: مشهد أولي في فيلم "النافذة الخلفية".

ميزان الحرارة



في الإطار الأول للقطة يمكننا ملاحظة ميزان حرارة يرتفع مؤشر الزئبق مشيراً إلى ٩٠ درجة "فهرنهايت".

نحن نستخدم مقياساً مختلفاً لقياس درجة الحرارة، وهذا لا يعني لنا شيئاً ، ولن نعرف ما إذا كان الجو بارداً أو حاراً إذا ما كنا نجهل عامل المقارنة مع الدرجات "**السنتغرادية**".

بإمكاننا بوجود هذا العامل معرفة أن ٩٠ درجة "فهرنهايت" هي عبارة عن ٣٢ درجة "سنتغرادية". نحن نعرف قانون الدرجات "السنتغرادية" ما يمكننا من تخيل الشعور الحراري.

أحد القيود السينمائية هي عدم قدرتها على إعطاء بعض العوامل كالشم، اللمس، الرطوبة، الحرارة... بعض التقنيات - كتحويل الصورة إلى درجات برتقالية، تصوير غليان الإسفلت - بإمكانها التعبير في السينما عن شعور درجات حرارة لمكان خارجي مفتوح: كطريق إسفلتي في صحراء. أيضاً يمكننا أن نضيف شريطاً صوتياً لغناء مصاحب للتعبير عن حالة ما. لكن... كيف يمكننا التعبير بطريقة سينمائية عن الحرارة داخل منزل؟

إن القانون الذي يمنحنا هذا الشعور الحراري هو من النوع العلمي الثقافي. إنه ليس قانوناً سينمائياً صرفاً، لكن تمّ إقحامه كالكثير من المؤثرات داخل الخطاب.

على المستوى السياقي، فإن هذه اللقطة معمولة منذ البدء للقطة كبيرة حيث يمكن ملاحظة قطرة من العرق تجري على جبين (جيمس ستيوارت). الجمع بين كلتا اللقطتين ليس هو فقط مؤقتاً وجسدياً وإنما يوجد بينهما علاقة: المسبب - المؤثر.

بنيوياً، هناك محرِّك يوحد ما بين اللقطتين كما لو أنه يتعلق بشيء عارض لشخص يسكن في القطب الشمالي، ويجهل الشعور بحرارة ٩٠ "فهرنهايت" فقطرة العرق هي التي تحدد المؤثر الناتج عن تلك الحرارة.

النافذة الكبيرة الأولى

بانورامية إلى اليمين وتغيير بؤري (focus):





رجل يحلق ذقنه بينما يستمع في العمق إلى إعلان في المذياع: "أيها السادة هل تجاوزتم الأربعين عاماً؟ عندما تنهضون في الصباح هل تشعرون بالتعب؟ هل تشعرون بالضعف...؟" يقترب الرجل من المذياع ويغلقه.

تمارس حركة الكاميرا، كما سنرى لاحقاً، دور النطق، تقود نظرة المتفرج، كما يتعلق الأمر بقاص لرواية. ينتج اختيار المكان من خلال حركة بانورامية محدودة وتغيير في بؤرة العدسة. أغنية قصيرة على الكمان تصاحب الحركة عندها سيسأل المتفرج نفسه ماذا يفعل بقية البشر عندما يكون هناك هذا الحر...؟

سندرس عبر الكتاب أن الخطاب السمعي البصري يحتوي ازدواجية تصريحية موروثة من الفنون السردية، حيث المعرفة والذاتية يندمجان ويكمل كلٌ منهما الآخر. على المستوى الرسمي بحثت السينما عن بعض المؤشرات التقنية التي تترجم هذه القوانين في صور محددة. إننا أمام خطاب متطور.

هذه اللقطة مليئة برمزية غنية. الوقت، مثلاً، معبّر عنه بطريقتين: أولاً يحلق الرجل ذقنه ما يجعلنا نستشف أن هذا الفعل يحصل في الساعات الأولى من الصباح. إنه قانون ثقافي، حيث لا يمكن فهمه في ثقافات أخرى بشكل مختلف إلا في ثقافات بدائية. للتأكيد على هذه الفكرة فإن الإشارة التي تدل على الموقف هي: "هل تشعر بالتعب في الصباح؟".

على المستوى القياسي، في اللقطة السابقة لاحظنا (جيمس ستيوارت) نائماً بينما قطرة من العرق تجري على جبينه. يبدو واضحاً أنها الساعات الأولى من الصباح، بالرغم من أنه يمكن أن يُفهم خطأً في أماكن أخرى من العالم بدرجات حرارة أعلى.

ما الذي سيحصل لو غيّرنا موسيقى الكمان إلى أصوات غيتار إسباني؟ وإذا ما كان الرجل يحلق ذقنه لأنه يعمل في المساء؟

ليست القوانين الثقافية دقيقة بالكامل، ولا سيما إذا كانت مجتمعات مهمشة أو بدائية. القانون الثقافي الأنغلوساكسون ربما هو الأكثر عالمية حالياً، وهناك إمكانيات قليلة للخطأ. من دون شك إن فكرة "القرية العالمية" هي اليوم أكثر رواجاً من أي وقت مضى، ويعود هذا في جزء كبير منه للتكنولوجيا الحديثة كالإنترنت، التلفزيون، الأقمار الصناعية ...إلخ

بالنسبة للشخصية الموجودة إنه يمنحنا معلومات كثيرة عن نفسه. حول طريقته في التعامل فحلاقة ذقنه التي على ما يبدو في الصالة، يمكنها أن تعطينا فكرة أن الأمر يتعلق برجل أعزب، ليس مرتبطاً بظروف الحياة التي تفرضها الحياة الزوجية. يساعده سماع المذياع على تحمل عبء الوحدة

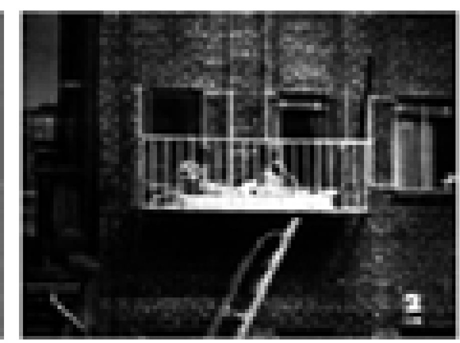
والصمت. بإمكاننا التفكير أن المكان يفتقر لحمّام داخل المنزل، ولكن إذا ما لاحظنا الفوضى الموجودة داخل الشرفة فسنعرف أنه قد سكن للتو. هناك حقيبة ما زالت مفتوحة وبعض الكتب المكدسة بشكل متناثر في الداخل. يمكن ملاحظة نقص في المفروشات. ربما لا توجد مرآة في الحمام وربما لهذا يحلق ذقنه في الصالة، أو لربما كان يتحرر من سنوات من العبودية الزوجية. هناك شكل من أشكال الانتقام يتجلّى في الطريقة التي أغلق بها المذياع، معتقداً مثلاً... "لا أحتمل أكثر من ذلك أن يقال لي ما يجب علي أن أفعل".

تجتاح الشقة فوضى ذكورية ،فهناك زجاجة وفنجان من القهوة يكملان الديكور. تعطينا في العمق حيث البيانو والعديد من النوتات المفتوحة، فكرة واضحة عن مهنة الشخصية: موسيقي وربما مؤلف موسيقي. هناك أجواء بوهيمية، تمنحك الزجاجة الفارغة هذا المعنى. يبدو واضحاً لنا أن المحيط هو عامل مهم عند تعريف الشخصية. كل هذه التقنية للمعنى يمكن اعتبارها موروثة من قوانين تصويرية. بما أن الشخصيات في الرسم الكلاسيكي كانت تحاط بمجموعة من الأشياء التي تعبّر عن الشخصية. تصل هذه التقنية إلى حدودها القصوى في تطور المدرسة (الفلامنكية التفصيلية).

وبالعودة إلى الشخصية، فإن عمرها وحالتها المعنوية تبدو واضحة عند شعورها بالانزعاج من الرسالة التي يوجهها المذياع. ينتج المعنى هنا عن طريق سلوك الشخصية، الذي يسمى عند علماء النفس "أزمة عمر الأربعين" ربما يمكن اللجوء لقانون نفسي لتحليل المعنى الناشئ.

سلالم الحريق

صوت منبه، وبالقطع، ننتقل إلى لقطة أخرى حيث نفهم أنه في محيط قريب، وفي وقت متتابع على الفور، نحصل على هذا التأثير المستمر من خلال تقنية الإستناد الصوتي.

كما قلنا، هناك القليل من التأكيدات المطلقة في دراسة الخطاب السمعي البصري. لاحقاً، سندرس أنه ليس "إسناد" ما ينتج الارتباط في العلاقة بين المكان والزمان، خاصة عندما تكون هناك علاقات تصادفية، اتجاهية، أو جدلية، أو أطروحات قوية، بين لقطتين، أو مشهدين، أي لا تقتضي بالضرورة أن تكون خاصة، أو مستمرة مؤقتاً. إن صوت المنبه، عدا أنه يمنح استمرارية هو أيضاً يحدد الساعة التي يجري فيها الحدث بالضبط .

على سلالم الحريق، ينهض إلى اليسار شخص في متوسط العمر . بعد ذلك وبشكل ميكانيكي في اليمين تنهض متمطية، امرأة بعمر مقارب. إن الفعل هو شكل آخر لإعطاء المعلومات عن الوضع المناخي. فهناك الكثير من الحر ما يدفع البعض إلى إخراج فرشهم إلى سلالم الحريق ليستطيعوا النوم. حتماً، إنها ليست عادة مستخدمة كثيراً في هذه الأيام للبعض بسبب وجود أجهزة التكييف، ولهذا علينا أن نعود إلى الظروف الاجتماعية لعام ١٩٥٣ في (نيويورك)، حيث هي مدينة معروفة بمناخها المتطرف. وضع المنبه معلقاً بحبل ، ينبئنا بأن موجة الحر قد بدأت منذ مدة. وبسهولة عثر الرجل على المنبه ما يدلك على أنها ليست الليلة الأولى التي ينامان فيها بهذه الطريقة. على أي حال، لا يقتصر معنى اللقطة على وضع المناخ، وإنما يمكّننا من استنتاج الطبقة الاجتماعية للحي. لا يبدو أن عادة إخراج فرشهم إلى سلالم الحريق هي من عادات الطبقات الرفيعة في المدينة، وإنما تعود للطبقات المتوسطة والفقيرة، هي من طباع (بروكلين) أكثر مما هي من (بارك افينو).

القانون اجتماعي بوضوح. تجعلنا حكاية المنبه نشعر بالتعاطف مع هاتين الشخصيتين وبالتالي مع الحيّ الذي يعيش كما يستطيع نتيجة الجو الحار. إننا أمام تشخيصات سردية تنتج تحديدات لصفات الشخصية. هي قوانين سردية انتقلت من الأدب إلى السينما.

بالنسبة للعلاقة بين الشخصيات، يمكننا معرفة أنها تتعلق بزوجين لا يباليان ببعضهما بعضاً، ما يجعلهما ينامان في فراش مختلف كونهما ينامان ورأس كل واحد منهما عكس اتجاه الآخر. هذا يعطينا فكرة عن عدم الاكتراث بالعلاقة... - بغض النظر عن الظروف-. القانون المستخدم في هذه الحالة هو من نوع مكانيّ بتركيب نوع اللقطة، التي في كل الأحوال لا يمكن فصلها عن القوانين الثقافية والاجتماعية.

شقة الشابة

تهبط الكاميرا بشكل **قطري** لنجد شقة صغيرة مشرعة النوافذ. نرى من خلال نافذة صغيرة امرأة تسرِّح شعرها. امرأة تخرج على ما يبدو من الحمام وبحركة سريعة تغير حمالة الصدر.





ثم تقترب من النافذة مع غلاية قهوة في يدها، تضعها فوق الطاولة إلى جانب أشياء أخرى يبدو أنه إفطارها. تلتقط علبة بيضاء موجودة خلفها، وتتركها أيضاً فوق الطاولة، وبينما تستعد لتتناول إفطارها تقوم ببعض

التمرينات. كما باقي اللقطة، فهذا المشهد مليء بالرمزية. توجد فيه قوانين مختلفة ومعانٍ عدة.




فتح الستائر والنوافذ على مصراعيها، وأيضاً اللباس الخفيف للشابة، - نتكلم عن ١٩٥٣ -، يوحي لنا أن الشابة استعراضية إلى حد ما. لتنشط على الفور القوانين الأخلاقية.

من جديد، نستنتج من خلال المفروشات عدة صفات لصاحبة الشقة. يتعلق الأمر بشابة من طبقة متوسطة فقيرة. مساحة شقتها صغيرة ، والثلاجة تصلح تقريباً لتكون طاولة،- ويبدو السرير موجوداً في المطبخ -. نتيجة لمساحة الشقة والسرير- يمكن أن نفكر أنها تعيش وحيدة أيضاً... أين يمكن أن يكون زوجها في هذه الساعة؟ حسب حركة الكاميرا، نلاحظ من خلال نافذة صغيرة كيف تسرّح شعرها بسرعة من دون عناية. علينا أن نفهم أن الأمر يتعلق بفتاة مغناج. إنه قانون تعبير جسدي.

عندما تخرج الفتاة من الحمام وظهرها إلى الكاميرا تتخلص من حمالة الصدر، وبحركة مرنة تهبط وتلتقط واحدة أخرى، التي سنعتقد أنها نظيفة. تضعها بمرونة كبيرة، وعندما تدور إلى الكاميرا ستكون قد وضعتها. لماذا امرأة بحاجة لتغيير الصدرية في ساعات الصباح الأولى؟ سنعتبر أنها نامت مرتدية الأخرى؟. يبدو أن الشابة هي مغناج بالفعل، وكما تظهر يبدو أنها لا

تملك الكثير من التعقيدات في حياتها وإنما على العكس تماماً، يبدو أنها فخورة بنفسها. يبدو أن الحرارة لا تؤثر عليها، بل يبدو أنها تعطيها رونقاً...

من جديد قوانين ثقافية يمنحها لنا المعنى. إنها عملية استنتاجية متعلقة بالسياق. لو لم نعرف بعض المعلومات السابقة لما كان بإمكاننا استنتاج معان أخرى. في هذه الحالة فالسياق الزمني هو أساسي لفهم الموقف. هكذا هو الخطاب السينمائي.

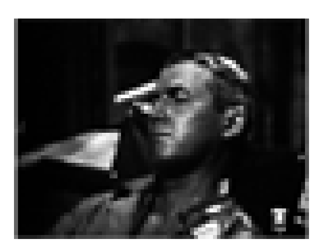
بينما تحضّر طعام الإفطار، تحرك قدميها بتمارين رياضية وحركات باليه، ما يجعلنا نستقرئ إمكانية أن تكون راقصة. يعود المعنى لينتج عن طريق قوانين تعابير جسدية. فوق سطح شقتها هناك بعض الحمام الذي يقترب من الشابة. بدون شك إنها استعارة مرئية ستُفهم على مدى الفيلم.

تتجه الكاميرا ناحية اليمين، في العمق، في الشارع، تمر شاحنة وهي ترش الإسفلت بالماء لترطيب الجو. مجموعة من الأطفال يذهبون تجاه الشاحنة ويرشون بعضهم بالماء، تبدأ المحلات بفتح أبوابها.

الشقة لـــ جيفيريس







تتركز الكاميرا في لقطة كبيرة على (جيمس ستيوارت)، الذي مازال نائماً وتهبط حتى قدمه الموضوعة في الجبس، حيث يمكن قراءة جملة: "هنا ترقد العظام المكسورة لـــ (جيفيريس). تبتعد الكاميرا لتصبح لقطةً كاملةً للممثل جالساً في كرسي متحرك، لتستقر بعدها في كاميرا تصوير فوتوغرافية محطمة.

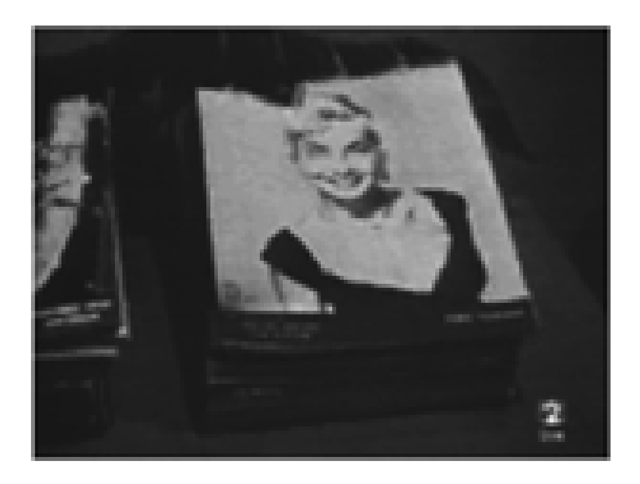



ما زالت الكاميرا تتقدم وتستقر في صورة موجودة بالضبط خلف الكاميرا المحطمة. يمكننا من خلالها مشاهدة حادث في حلبة لسيارات السباق. بعدها، تهبط الكاميرا لتستقر عند صورة لانفجار. إثر بعض اللحظات من المراقبة تستدير الكاميرا إلى اليمين لنرى صورة امرأة مدهوسة، وأخرى لانفجار نووي.





نعود للهبوط فنكتشف كاميرا فوتوغرافية أخرى، لكنها سليمة. هناك إلى جانبها نيغاتيف موضوع في إطار، تمثل امرأة. قليلاً إلى اليسار نكتشف مجموعة مجلات للموضة، حيث يحمل الغلاف صورة للمرأة السابقة نفسها



إننا أمام درس رائع لخطاب الصورة، فيه نعرف كيف ينتج المعنى ضمن سياق معين. من تقديم في لقطة كبيرة لـــ (جيمس ستيوارت)، منتقلين إلى التفصيل في الإهداءات المكتوبة على جبس القدم. نعرف إذاً ماذا يدعى بطل الفيلم: (جيفيريس).

بإمكان أسماء الشخصيات أن تكون في غاية الأهمية في عملية السرد. فربما نستطيع من خلال الاسم استكشاف انتماء هذه الشخصية لعائلة نبيلة مثلاً أو أصول ما جغرافية أو عرقية.

إدخال هذه المعلومة يحصل من خلال استخدام اللغة المكتوبة. لم تستخدم بعد اللغة الفعلية، إذاً حتى هذه اللحظة فإنه خطاب صور. إن عملية إظهار هذه العبارة في لقطة كبيرة، بشكل معارض للقطات العامة التي ستعرض لنا باقي جيرانه، تقرّبنا منه، لقد كنا نراقب من داخل شقته...

إن انتباهنا يقاد تجاه آلة تصوير فوتوغرافية محطمة. لماذا يقتني أحد كاميرا محطمة بهذا الشكل؟ كيف تحطمت الكاميرا؟ هل هناك علاقة بين القدم المكسورة والكاميرا؟

الإجابة يمنحنا إياها (هيتشكوك) على الفور، ترتفع الكاميرا وتلعب مرة أخرى على "الأثر- المسبب" يظهر لنا صورة حادثة إحدى السيارات في الحلبة. تطير السيارة في الهواء، وتتجه بالتحديد إلى موقع المصور. إن جيفريس هو مصور وقد كسرت قدمه بينما كان يلتقط الصور في حلبة سباق السيارات .

"أثر - أثر - مسبب". هذه هي بنية المعنى التي تتابعها حركة الكاميرا. أي من هذه الإطارات المنفصلة ، ستكون غير قادرة على إنتاج المعنى الذي ستنتجه مجتمعة، بمعنى أنها معتمدة على بنية كلية لإنتاج معنى.

لاحقاً نراجع السيرة الذاتية لجيفريس، صور لانفجارات ، حوادث ، دخان نووي ... بدأنا نعرف بشكل كبير كيف هي حياته ، قريب دائماً من

الخطر . إنها قوانين مرئية صرفة، هي التي تمنحنا هذه المعلومات. ذكريات من حياته بشكل صور. ربما لهذا يتوضح لنا لماذا يبدو جيفريس وحيداً، وبالرغم من أن مهنته مراسل، فهو يمتلك فقط شقة صغيرة في حي متواضع. لا يقضي الكثير من الوقت في البيت...

ثم تظهر بعدها كاميرا سليمة، وصفيحة النيغاتيف الموضوعة في إطار. يمكن أن تكون الصورة لامرأة هي عارضة أزياء أو ممثلة. على أية حال إنه عمل أكثر هدوءاً من أعماله السابقة. أخيراً، فمجموعة المجلات التي تبدو أنها مجلات موضة، تعطينا مؤشراً على أن "النيغاتيف" الموجود في إطار، لايزال حديث الاستعمال. على خلاف ذلك يمكننا استنتاج الصراع الداخلي للشخصية من خلال الصور. حبه للمغامرة، مقابل صور الموضة، الجزء الأكثر أماناً في مهنته.

٢ - ٢) السينمائي كخطاب صور

يجب أن يخدمنا التحليل السابق في التفكير في كيفية إنتاج المعنى في الخطاب السينمائي. اختيار هذا المشهد ليس مصادفة على الإطلاق. الطرق التي نحصل بها على المعلومات حول الشخصية متعددة، تارةً، نتيجة قوانينها الثقافية، وتارةً نتيجة لقوانينها الجسدية، وتارةً أخرى من خلال المعايشة الاجتماعية. إنّ ما هو وحيد في كل الحالات: هو الغياب الكامل تقريباً **للغة الفعلية**. البحث عن أسلوب سردي مختص عن طريق الصور. إن العلاقات السببية فيما بينها تذكرنا بسلوك بدائي، محرض ومجيب، "المسبب – الأثر". هذه العلاقات بين الصور هي التي تصنع أشكال المعنى السينمائي البحت. يتجلى تعقيد النص السينمائي في التدريب الكامل والانفتاح على أي نوع لغوي، علماً أن المخرجين الكبار، مخترعي الخطاب، هيتشكوك، فورد، هواكس، غريفيث، مورناو أولانغ اشتهروا بالبحث عن استقلالية في الصور بخصوص اللغة الفعلية.

أثناء الفترة الصامتة، كانت أفضل الأفلام هي التي استخدم فيها النص بشكل أقل. لقد ساعدت التقنيات التعبيرية بشكل كبير على تطوير سينما مستقلة عن اللغة الفعلية. مثال استثنائي لما استعرضناه ،"الأخير"، فيلم لم يستخدم فيه (مورناو) أي تعليق مكتوب . بوصول الصوت، قلة قليلة من المخرجين استطاعوا التأقلم مع الخطاب دون إساءة استخدام اللغة الفعلية.

قال (فورد) إن الحوار يجب أن يكون ضاجاً في فم الشخصيات، مدخلاً عندها مفهوم النص والنص الضمني. بينما، قام (هيتشكوك) بتجارب منذ بدايات الثلاثينيات مع المونتاج وحركات الكاميرا، ليبحث عن أشكال تصريحية كفوءة ومستقلة عن اللغة الفعلية.

سيكون من المستحيل كتابة قائمة بالأفلام التي بإمكانها طرح ما عرّفناه في هذا القسم، مع ذلك، وحسب ما أرى، فإن الأعمال التالية بإمكانها أن تعطي إضاءة رائعة حول كل ما سبق أن عرضناه.

أفلام ينصح برؤيتها:

"الأخير". مورناو. ١٩٢٤

"قاتل الشقراوات". هيتشكوك. ١٩٢٦

"شروق". مورناو. ١٩٢٧

"فتاة لندنية". هيتشكوك. ١٩٢٩

"الواشي". جون فورد. ١٩٣٥

٣) مفاهيم خاصة أولية في الخطاب السمعي البصري

سنحاول في هذا القسم من الكتاب تعريف مجموعة من المفاهيم الأولية التي سنكون بحاجة إليها للتعمق في التقنيات المستخدمة في تحقيق الفن

السمعي البصري. فهم هذه المفاهيم، التي تبدو في الكثير من الأحيان عادية، إلا أنها تشكّل أعمدة المعرفة السمعية البصرية، التي من دونها لا يمكن التطور باتجاه معرفة التقنيات المختلفة والاستراتيجيات السردية التي تشكل الخطاب السينمائي.

٣ - ١) اللقطة: مقاطع من المكان والزمان. تعريف.

باعتبارها الحد الأدنى الفيلمي حسب (ج. ميتري)، أو ("**taxema**") جزئية فيلمية حسب (ك. ميتز)، فإن فكرة اللقطة كانت دائماً محل خلاف. اقتراب أولي لتعريفها أنها اللقطة التي تصوّر، أو القطعة الفيلمية ما بين قطعين في المونتاج.

يعرفها (ج. ميتري) حسب مصطلحاته التعريفية: حدث، وزاوية وحقل. حدث لمضمونه، زاوية لتموضع الكاميرا، وحقل للمساحة المؤطرة.

يعرّفها (ايزنشتين) ببساطة بأنها قطعة قابلة للتلاعب، بغض النظر عن الحجم وتموضع العناصرالشكلية التقليدية كالإضاءة، والصوت، والحركة وبشكل عام كل تلك المبادئ الحساسة التي تجتمع في أساسيات قابلة للتلاعب بها. إنها تصريح عن مبادئ، سنتعمق فيها لاحقاً.

إن محاولة تعريف اللقطة، بأنه الحد الأدنى فيلمياً، يفتقر في الواقع إلى معنى، فهو راسب للنظريات السيميائية المطبقة في دراسة ظاهرة السمعي البصري. واللقطة المشهد استثناء واضح، كون هذا النوع بإمكانه حمل معنى كامل. ليس صحيحاً إذن، الربط بين لقطة - كلمة، جملة - مشهد، كما أراد بعض المنظرين.

البصمة هي التعريف الأنسب، بمعنى، مقاطع من محيط ووقت ينتجان واقعاً خيالياً أو لا. هذا الواقع الخيالي، أو لا، كما يقول (ايزنشتين)، يمكن التلاعب به، مع أنه ليس بالضرورة عمل ذلك. تربط هذه الفكرة للبصمة نفسها بمفهوم الأيقونية للصورة الفيلمية، أي يراد القول بالعلاقة الواضحة المتشابهة

الموجودة بين الصورة ومرجعيتها الواقعية. بإمكان الصورة أن تكون بالأسود والأبيض، يمكنها أن تكون مسطحة... إلخ، لكن لها مرجعية واقعية. ليس هذا الإنتاج كاملاً، بالضبط كالبصمة في شبكية العين، لا يمكنها أن تكون نسخة طبق الأصل عن مرجعها. حول كيفية إنتاج العلاقة المترابطة بين الصورة ومرجعها، كتب (أومبرتو إيكو) بتوسع، محاولاً تصنيف قوانين التعرف عليها.

لتشكيل الصورة فإننا بحاجة لعناصر بصرية، تعاني الصورة من تشويه اضطراري في مسافات بؤرية معينة. هذا التشويه لا يكون دائماً بريئاً. لا يدعم هذا التعريف النظريات الواقعية، وإنما يُخضعها للنقاش. البصمة هي مشابهة لكن ليست طبق الأصل...

حاول الوثائقي الروسي (ج. فيرتوف) في حقبة الثلاثينيات، التقاط الواقع من دون التلاعب به، أي، تطبيق نظرياته من خلال "السينما ــ عين". لقد رأت هذه النظريات أن الكاميرا، مثل العين، تلتقط الواقع كما هو، من دون التلاعب به. لقد عفى الزمن على هذه النظريات وتبدو أنها براءة خالصة لبدايات الصنف الوثائقي.

توجد إذن، كما يقول (إيزنشتين)، مجموعة مؤشرات لا نهائية تعرّف اللقطة إضافة لما هو معروف حدث، وزاوية وحقل. هذه المؤشرات، هي مثلاً: الإيقاع الداخلي أو العلاقة مع اللقطات الأخرى، تقدم إذن المفهوم الأوسع للقطة: اللقطة داخل سياق ذي معنى محدد، داخل المونتاج. (سنتعمق في المؤشرات التعريفية للقطة حسب (ايزنشتين) عندما نحلل أنواع المونتاج المختلفة).

سنعرف اللقطة المصورة باللقطات المختلفة للصورة التي نستعملها لتغطية عمل مشهد. عادة تعرّف لقطة مصورة في (أوروبا) بثلاثة أرقام، مثلاً: ٥٧ - ٦ - ٥، حيث يكون الرقم الأول هو رقم المشهد، والثاني هو رقم اللقطة في هذا المشهد، والثالث هو اللقطة. أما في (الولايات المتحدة) فعادة تدعى اللقطة برقم واحد فقط.

لقطة مصورة، عادة تقطع في المونتاج، معطية مكاناً لعدة لقطات ممنتجة. إذن لقطة ممنتجة هي القطعة من الفيلم بين قطعين.

في التلفاز، تؤطَر اللقطة داخل وحدة أوسع كما الكتلة. عادة تكون اللقطة في التلفاز مرتبطة برقم وتموضع كاميرا محددة.

٣-٢) التأطير وشرطياته. تعريف وعناصر ميكانيكية تحدده

يعرّف (ديلوز) الإطار كحدود الحقل، كتحديد نظام مقفل، مغلق نسبياً، يستوعب كل ما هو حاضر في الصورة.

تعريف آخر يعرضه لنا (بوسثيما)، فالإطار بالنسبة له هو انتقائي وهو يمثل العلاقة بين المشاهد والمواضيع أو الشخصيات المقدمة. إذن ينتج الإطار مقطعاً خاصاً، يسمح لنا بإعادة بناء لاحقة في المونتاج.

في إعادة البناء هذه، ينتج تلاعب يسمح لنا بإعادة ترتيب المكان في "العالم الطبيعي"، في ترتيباً غير طبيعي، يمكن تحقيقه في الخطاب الفيلمي فقط، وهذا ما قام ضده المنظرون السينمائيون الواقعيون مثل (اندري بازان) في نظريته عن السينما الشفافة.

يشكل التأطير العنصر الرئيس الذي يمكننا انطلاقاً منه وضع هيكلية التركيب للحقل . عبر تاريخ السينما، وضحت تقنيات عمق الحقل، وإبداعات استخدام التأطير.

على المستوى الاحترافي عادة يستخدم من دون تمييز، وبشكل خاطئ حسب وجهة نظري، مصطلح "لقطة وإطار". نسمع "لا أحب هذه اللقطة"، عندما لا يكون الرفض في الحقيقة لفعل اللقطة بحد ذاتها، التي هي جزء من جوهرها، وإنما ما يُرفض، هو جمع بعض المؤشرات التقنية والحقل، أي، الإطار. وهكذا إذن، أعتقد أن التعريف الأدق، في الحقل الاحترافي، هو تقديم حقل محدد، انطلاقاً من زاوية كاميرا معينة. توزيع المكان داخل الإطار سيكون أقل أو أكثر تناغماً، حسب علاقة الشكل، والزاوية، وبعد الكاميرا عن الموضوع أو الشخصية، والعدسة المستخدمة. حسب تناغمه، سيصبح الإطار أكثر أو أقل صحة، أو غير متوازن أو شاذ، إذا كان هذا هو المطلوب.

عندما يستخدم في المصطلحات الاحترافية الفعل "تأطير"، لا نتكلم فقط عن اختيار مساحة ما، وإنما أيضاً نتكلم عن توزيع هذه المساحة بشكل تناغمي في الشاشة. للحصول على الأثر المعاكس لما يسمى "غير مؤطر".

بشكل عام هناك بعض القوانين العالمية المقبولة حول إمكانية التأطير. سندرس هذه القوانين إلى جانب أحجام اللقطة، ومع ذلك فإن تطوير معيار أو ذوق جمالي، هو أمر غاية في الخصوصية، التي أعتقد أنها مطلوبة بشدة في هذه المهنة. إن تطوير هذا الذوق، أو المعيار عند التأطير هو مادة جمالية، من الصعوبة بمكان تلقينها كما الإحساس بالإيقاع أو الوقت.

هناك قوانين موضوعية، لكن يصبح تطبيقها ميكانيكياً وفيه إبداعية محدودة. إن تطوير إمكانية التأطير يجب أن تكون مصحوبة بجولات كثيرة على المعارض في العالم. ليصبح تفحص لوحة ما، هو أكثر الأمور متعة. و بوصفي محباً للمراقبة، أعتقد أنه من خلال تفحص ومراقبة الجمال فإننا نستعيد إمكانياتنا المنسية. الكثير من المصورين في التصوير الفوتوغرافي والسينمائي تلقوا أفضل دروسهم أمام لوحة ل "رامبراندت"، أو "فيرميير"، أو "فيلاسكيز"، ليس فقط لتوزّع العناصر في مساحة اللوحة، وإنما أيضاً لتناغم كل هذا مع الضوء.

الكثير من القوانين التي توزع المساحة الموجودة في السينما، كوضعية "**الاسكورثو**" (أي عندما يظهر موضوع ما مضغوط عندما يُنظر له من وجهة نظر معينة مسبباً تشويهات أحياناً، ويستخدم لإعطاء انطباع ثلاثي الأبعاد وخلق دراما في الصورة)، كانت قد أخذت من الرسم، وهو فن عمره آلاف السنين، حاول طوال هذه المدة حل إشكاليات تموضع الأشياء والشخصيات في الإطار... ولكن مع ذلك لم يُكتشف كل شيء بعد. فلقد أشار (بونيتزر) إلى كيفية اختراع السينما مجموعة من التأطيرات لم تكن موجودة ولا حتى في

اللوحات، ولا في الصور الفوتوغرافية: التجزيء الأقصى للأجساد، وفوق كل شيء التفصيل غير المؤطر.

وبهذا الشكل، يمكننا أن نؤكد أن الأمر أصبح معاكساً في الوقت الحالي، فقد أصبحت الفنون السمعية البصرية تؤثر في الرسم. مثال مهم على ذلك: فن البوب، الذي يدرس ويستكشف الأشكال والرموز التي تقدمها، الصور الشعبية، والسينما بينها.

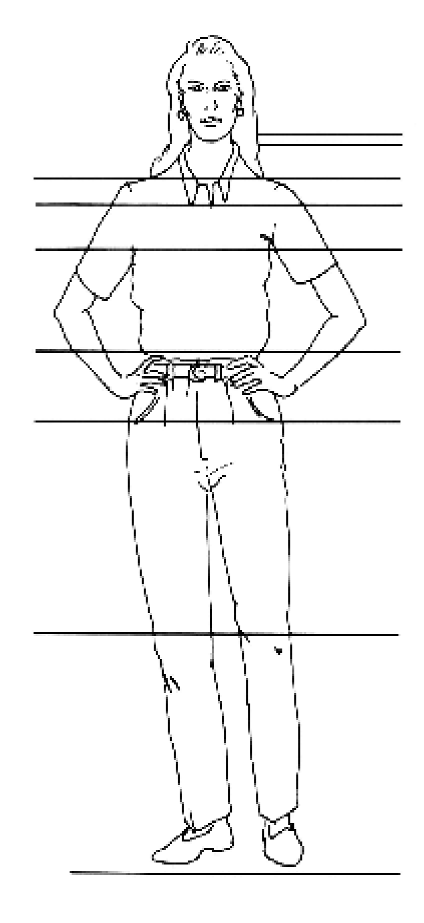
٣-٣) حجم المساحة المؤطرة: أحجام اللقطة

رغم أن التدرج في أحجام اللقطة يفيدنا للإحاطة بالمساحات المتفاوتة بدءاً من نواة لجسم بشري إلى مجرة كواكب، فلا توجد هناك قوانين معينة تشترط استخدام المصطلحات التي تحدد هذه الأحجام.

اعتاد تدرج أحجام اللقطة على اتخاذ الجسد البشري مرجعاً، طالما أن السينما هي فن تصويري. وعندما نواجه مشهداً ليس صورة بشرية، علينا أن نغيّر من منظور مرجعنا. فإذا كنا نريد أن نجري لقطة تفصيلية لجبل، حيث نريد أن نلاحظ مجموعة من أشجار الصنوبر، علينا تأطير مساحة معينة. موضوعياً فالمساحة المؤطرة، بالرغم من أنها لقطة تفصيلية للجبل، فهي أكبر بكثير من لقطة عامة لمنظر تصويري حيث التدرج المعتمد هو الجسد البشري. كل شيء يعود إلى الآلية المرجعية المستخدمة في القياس.

التدرج في حجم اللقطات، وتسمياتها، واختلافات تفسيرها، ما زال تعسفياً. يمكن التأكيد على أن كل مجموعة من السينمائيين تستخدم مصطلحاتها الخاصة. نستطيع أن نلاحظ لاحقاً التسميات المستخدمة في (الولايات المتحدة). أما في (إسبانيا) فإننا لسنا بهذه الدقة، فنصحح عموماً الحجم مطالبين بلقطة مغلقة أكثر أو مفتوحة أكثر، أي بلقطة أقرب إلى الموضوع أو الشخصية، أو أبعد عنها.

٣-٣-١) لقطة قريبة



تدرجات اللقطة القريبة:

لقطة قريبة مفتوحة: يمكن مشاهدة الصدر.

لقطة قريبة: يمكن مشاهدة الكتفين.

لقطة قريبة مقطوعة: يمكن مشاهدة الحنجرة.

لقطة قريبة مقطوعة جداً: يمكن مشاهدة الذقن.

لقطة قريبة جداً: يمكن مشاهدة الحاجب حتى الشفة السفلى.

مقدمة تاريخية واستخدامات اللقطة القريبة: على الرغم من أنه يبدو أن (ادوين س. بورتر) اقتبسها من السينمائيين البريطانيين في مدرسة (برايتون)، (الذين استخدموا اللقطة القريبة بشكل وظيفي) فهذا السينمائي الأميركي أدخل اللقطة القريبة للمرة الأولى عام ١٩٠٣. لقطة كبيرة بهدف درامي في المشهد ١٤ في " سرقة قطار"، حيث كان لها أثرٌ مدوٍ في ذلك الوقت، عند مشاهدة رأس بهذا الحجم على الشاشة، على الرغم من أننا نقول: كانت اللقطة خارج الديناميكية والحدث، ولم تكن قد أخذت شكلها بعد.



(ادوين س. بورتر.)

(جورج بارنيز) ، يوجه مسدسه ويطلق تجاه الكاميرا

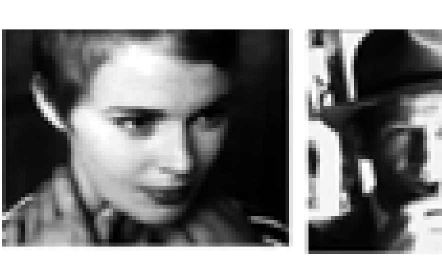
فيلم " سرقة قطار". التي تُعد اللقطة القريبة الأولى في تاريخ السينما. ١٩٠٣.

كان يجب أن يمضي عامان آخران، لتخرج في عام ١٩٠٥ أفلام مثل "روبر المنقذ" لـــ (سيسيل هيبورث) مُدخلاً اللقطات القريبة، كما نعرفها في الوقت الحالي. لكن كان (د. غريفيث) الذي يُعد أحد آباء الخطاب السينمائي، هو الذي زود اللقطات القريبة للمرة الأولى بالقوة التعبيرية للنظرة، والتعبير الوجهي.

في أوائل الخمسينيات، كان يُحتفظ باللقطات القريبة للمشاهد التي يوجد فيها توتر درامي كبير، في الحوارت الأشد حدة، لعرض تعبير وجوه الشخصيات، ولكن انتشر استخدام اللقطة القريبة عند وصول التلفاز لمحاولة التعويض عن الحجم الصغير للشاشة، في جو تنافس عدائي، مع التلفاز.

تتعمم اللقطة القريبة بشكل جذري في منتصف الخمسينيات، وبالطبع يؤثر ذلك في شكل إخراج الأفلام، الذي كان حتى الآن يعتمد على "اللقطة لاثنين" أو "اللقطة الأميركية" كأساسيات لعمله. من وجهة النظر الإنتاجية، فمن السهل تصوير اللقطات القريبة، إضاءتها سريعة وغير مكلفة، وديكورها أيضاً، وسهولة دمجها مع لقطات قريبة أخرى.

مكروه من كثيرين ومرغوب من آخرين. قال (جان لوك غودار) إن القطع الأكثر طبيعية بين اللقطات، هو القطع عند نظرة الشخصية. ربما النظرة هي الجزء الأكثر تعبيراً للجسد البشري، قادرة أن تربط من دون كلمات ما يمكن أن يكون باستخدام الكلمات حشواً مطولاً.




لقطات كبيرة لــ "في نهاية الهروب" ١٩٦٠. (جان لوك غودار).

لنلاحظ اللقطة إلى اليمين،النظرة غير المعبرة لــ (جان سيبيرغ). تمارس النظارات الشمسية دور حاجز لإخفاء مشاعرها. لنقارنها الآن باللقطة إلى اليسار.

لا تعبّر النظرة عن مشاعر الشخصية فقط، وإنما أيضاً تعطينا معلومات حول ما نرى لما هو خارج الحقل. تحدد نظرة الشخصية علاقتها مع الأشياء أو الشخصيات في محيطها، تعطينا معلومات عن وجودها، تموقعها وحركتها. كل هذا يمكن التقاطه في اللقطات القريبة...

لقطة قريبة لنظرة إلى خارج الحقل، ممزوجة باللقطة التي تصور ما تراه الشخصية، تعطي كنتيجة فهماً تجريدياً، من غير الممكن تصويره... سنتعمق في هذه التقنية عند دراسة نظريات (كوليشوف).





مشهد من لقطات ذاتية . "بسيكو". (هيتشكوك).

اللقطات القريبة هي أساساً سردية بموقع مقابل للإطارات الأكبر حجماً التي هي واضحة بشكل بارز. اللقطة القريبة إذاً هي المحور الأساسي الذي يتبنى السرد السينمائي...

تضعنا اللقطة القريبة في تواصل مع الشخصية، لجعلنا نتقرب منها، ونشعر بقربها منا وبمشكلاتها. لاحقاً سنعرف العناصر التي تحرّض آليات التوضيح التي فيها معالجة اللقطات التي نطبقها على الشخصية...

أحياناً ، إذا حرضنا على هذا الاقتراب من الشخصية، يمكن الشعور أننا نتعدى على خصوصية الشخصيات، ينتج هذا التعدي كثيراً في التلفاز، ولا سيما في البرامج الاستعراضية، عندما نكون في اللحظة الأكثر معاناة لشخص مدعو، فمن المعتاد أن يطلب المخرج من المصور أن يغلق الإطار ليصل للقطة قريبة، ليشعر المتفرج - بنفسه مُراقباً -، بعدم الراحة. وضع لا يرغب أن يصبح في مكان الشخصية...

وهكذا، فعلاقات الاقتراب أو الابتعاد بين المُشاهد والشخصيات تأتي بشكل كبير محددة بحجم اللقطة، أيضاً فاستخدام عدسة أو أخرى بإمكانه تحديد علاقة البعد أو الاقتراب هذه. يعطينا (جيرارد ميليرسون) في كتابه " إنتاج " مجموعة من النصائح حول كيفية تجنب استخدام اللقطة القريبة:

- عندما نكون في لقطة عامة، من الممكن عند إضافة لقطة قريبة أن يفقد المشاهد رؤية شيء درامي مميز، خلق إزعاجاً لديه.

- التأمل في تعابير الوجه يمكنه أن يسبب الملل، لذلك علينا تجنب الزيادة في استخدام اللقطات القريبة.

- تفصيل ما في مشهد نعرفه، ونعود لإظهاره من خلال لقطة قريبة، يمكن أن يكون فيه الكثير من المغالاة.

- التأمل المستمر للقطات القريبة بإمكانه أن يثير الضياع، ومن الممكن فقد المرجع السياقي.

٣-٣-١-١) المقطع الذهبي: تعريفه. قوانين تركيب اللقطات الأولى

كما يذكر (رافائيل س. سانشيز)، في كتابه الرائع "المونتاج السينمائي، فن الحركة"، كان دارسو الأبعاد والنسب في الفن يعرفون منذ القدم سر المقطع الذهبي، (معرّف كرمز رياضي بالحرف "G").

"G"، أو الذي هو أيضاً "١,٦١٨"، والمدعو النسبة الإلهية، رقم سحري كان قد ألهم توزيع المساحات لأعمال هندسية منذ المعابد البابلية القديمة، إلى الاكروبوليس في (أثينا)، الى أغلب الكاتدرائيات الغوتية.

المقطع الذهبي هو الجوهر الرياضي للجمال...

لقد نظم (ايكوليديس) هذه النسبة في القرن الثالث قبل الميلاد. وهكذا، كل نسبة هي معادلة لمجموع النسب السابقة، أو هي نتاج النسبة السابقة مضروبة بـــ "G". أي إنه تطور هندسي.

بسّط الراهب (لوكا باسيلي) هذا التعريف بعد سنوات طويلة، في عام ١٥٠٩ ميلادية، في كتابه "عن النسبة الإلهية". يكتشف (باسيلي) أن الصيغة الهندسية لـــ "G" تشع وحدة وتنوعاً في كل أصناف الجمال. تعريف المقطع الذهبي الذي وصلنا عن طريق (باسيلي) استقر حتى أيامنا هذه: "تقسيم للكل في جزأين، بشكل يجعل الجزء الأصغر فوق الأكبر، ليصبح أكبرهما، حسب ما تحدده النسبة لـــ G".

من السهل أن تنقاد عاطفياً تجاه ما يوقظه المقطع "G"، ولكن محاولين الاختصار ووضع نظام، فيوجد هناك عدة أسس لفهم "اللماذا" للمقطع الذهبي في التأطيرات السينمائية...

٣-٣-١-٢) البحث عن التنوع والوحدة. المقطع الذهبي مستخدماً في الأشكال السينمائية

يمكن للاستخدام المفرط في التركيب أن يؤدي إلى الرتابة. منذ عهود سحيقة، هرب كبار الرسامين من التناظر، واستخدموه فقط بشكل عرضي.

لقد لاحظ (باسيلي) أن لدى الرسامين مناطق عمل تسيطر عليهم. لتفادي الرتابة، وفي البحث عن التنوع، تجنب الرسامون وضع الموضوع أو الشخصية ذات الاهتمام الأكثر في مركز العمل لتلافي التناظر. ما كان يحصل هــو إمالة الموضوع قليلاً، بعناية حتى لا يفقد باقي العمل التوازن، مثقلاً بعناصر جزء من اللوحة، وتاركاً الجزء الآخر فارغاً. قادت مراقبة هذه النزعات (باسيلي) و(دافينشي) لاستقراء استخدام المقطع الذهبي كحد أقصى في توزيع المساحة التصويرية.

يشير "س. جاك" في كتابه "الاستهلال" إلى: " تعلمنا النسبة الإلهية أن العالم ليس هندسياً، وأن لا شيء مشابه لشيء آخر. وأن مهمتنا البحث عن العنصر الثالث، والذهاب إلى ما هو أبعد من الاعتراضات العقيمة".

التنوع هو المصطلح المناقض للمصطلح الهندسي.. للرتابة. هذا المبدأ هو أحد الأشياء التي يجب التقيد بها عند تأطير لقطة قريبة...

البحث عن الوحدة

كما أشار (رافائيل س. سانشيز)، كل جمع جميل يجب أن يميل إلى البساطة، إلى الكلية. رغم أن الإطار مؤلف من الكثير من العناصر، فإنها كلها يجب أن تميل إلى النهاية نفسها أو الاتجاه المتعمد.

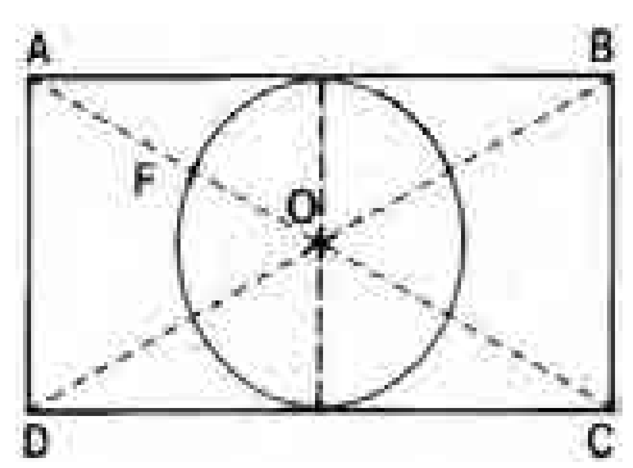
هذا التبسيط له نتيجة، وهو خلق نقطة ستجلب كل الاهتمام. هذا الاهتمام في لقطة قريبة عادة يتصادف مع النظرة.

إن تموضع نقطة الاهتمام الكاملة عادة يكون مشروطاً بالشكل أو الحدود الداخلية للإطار. التوازن أو عدم التوازن سيقاس بالنسبة لحدود الصورة. سندرس لاحقاً الأشكال السينمائية، وسنتعمق في الفروقات الكبيرة بين طريقة التأطير، والبحث عن الوحدة، في لوحة أو أخرى.

المقطع الذهبي والأشكال السينمائية

يمكن عمل القياس لـــ "G" فوق عدة أشكال هندسية، لكن أكثر ما يهمنا نحن، هو "المربع المزدوج" أو" مستطيل ١:٢".

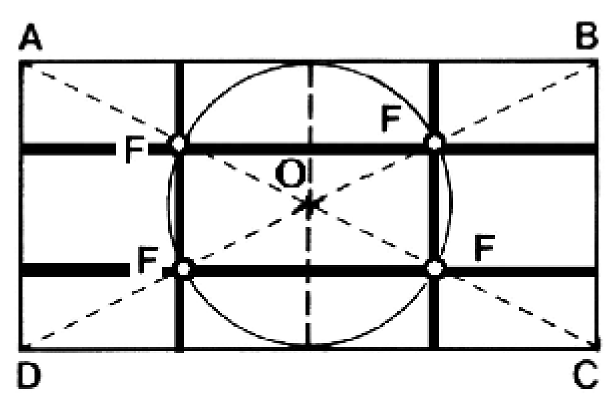
هذا المستطيل 2:1 هو الأســاس الأســطوري لمعبد سـليمان، وكمــا أغلــب الكاتــدرائيات الغوتية.



يشبه هذا المربع المزدوج كثيراً في نسبته بعض الأشكال السينمائية كما "١:١,٨٥" أو "١,٢,٣٥" (شكل مشوه).

إذا وضعنا في المستطيل محيطاً بدائرة كما إلى جانب الجانب الأصغر لهذا المستطيل، وبمركز في "O"، ثم نقسم القطريات A ــ C، و B ــ D، سنحصل على شكل حيث يكون الـــ "G" هو المسافة بين أي من القمم للمستطيل والنقطة الثانية F متابعاً القطري، فإن هذا يعني الشكل السينمائي "١,٦١٨".

تصلح النقطة F للدلالة على التقاطع بين الأقطار والمحيط الدائري. وهكذا، داخل المستطيل سيكون لدينا أربع نقاط F، لها مسافة عن القمة المناقضة الأبعد "G".



تطور قانون الأثلاث من مربع مزدوج (2:1)

كما يمكن مراقبة الرسم في الأعلى، فإن تموضع هذه النقاط يقسّم الإطار إلى ثلاثة أثلاث أفقية وعمودية. ستكون هذه الأثلاث مركزية في توزيع المساحة على الشاشة. تحدد النقط F أيضاً مرجعاً واضحاً عند موضعة نقاط القوة لإطاراتنا. تساعدنا النقطة "F"، على البحث عن الوحدة في التركيب، والتوزيع في أثلاث يساعدنا على إيجاد التنّوع التركيبي، وتجنّب الرتابة.

٣-٣-١-٣) المقطع الذهبي في اللقطات القريبة

كما أشرنا في القسم المتعلق بالتأطيرات، فإن تطبيق أشكال التعويض يمكن أن يشير إلى نقص في الإبداع البصري. على أية حال، فعدم تطبيق هذه الطرق يجب أن ينطلق من معرفة شاملة بها، وبهدف واضح. وهنا نضع نصيحتين مهمتين عند تأطير اللقطات القريبة:

١) عند وضع لقطات قريبة علينا تجنب ترك نظرة الشخصية في منتصف الإطار، ومحاولة وضع النظرة باتجاه المكان حيث تنظر الشخصية. عندما نصنع لقطة مقابلة بهذه الصفات سننتبه للديناميكية التي تنتجها

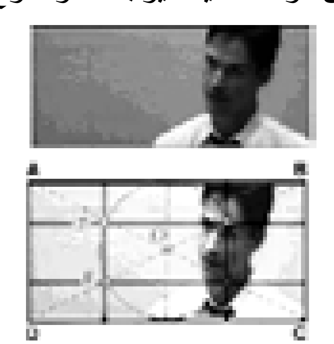
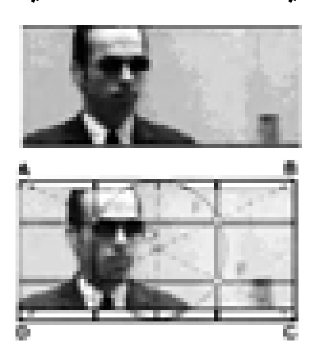
الأجواء المتعارضة في كلتا اللقطتين. المهم هو تجنب الرتابة، تجنب أن تكون النقطة الأقوى، النظرة، في مكان الإطار نفسه في هذه اللقطة، وفي اللقطة المقابلة. (بالطبع هذه الطريقة لا يمكن تطبيقها عندما يكون هناك مذيع في برنامج تلفازي يركز النظرة. فقط إذا كان لدينا عنصر للتعويض في انتقال حركة الموضوع، كصورة أو شرح، يمكن تطبيق هذا المبدأ على الخطاب التلفازي) .





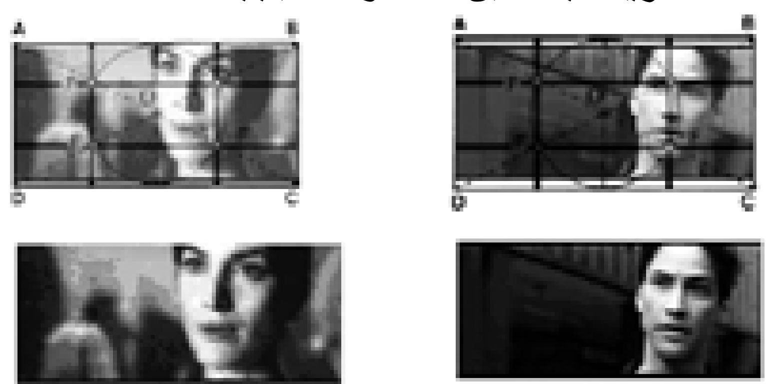

لنقارن العمود في الشمال، (النظرة مركزة في الإطار)، أما العمود اليميني، حيث تضفي النظرة أجواء خط قوة ولا سيما حيث يترك جزء فارغ....

في الأشكال البانورامية، يمكن تطبيق قانون الأثلاث بالشكل الأمثل. ثلثان فارغان، وثلث حيث يوجد الموضوع أو الشخصية. لنلاحظ الأمثلة التالية.

يتعلق الأمر بلقطة ولقطة مقابلة من "ماتريكس" (الإخوة واتشوسكي ١٩٩٩). في العمود الشمالي هناك الشكل الأصلي، "٢:١،٣٥" فوق الإطار "2:1"، ونلاحظ أن هناك مصادفة حول تموضع نقطة القوة "F"، ونظرة الشرطي. يطبق قانون الأثلاث بجزئية صغيرة من الخطأ. في العمود اليميني

اتخذ الشكل على المربع "1:2". في هذه الحالة فإن المصادفة للنظرة، ونقطة القوة هي كاملة. يطبق قانون الأثلاث في هذه الحالة بحذافيره. لنراقب أمثلة أخرى للقطات قريبة حيث تطبق هذه القواعد التباينية...



٢) نلاحظ أن اللقطة الشمالية، مغلقة جداً ما يجعلنا نضطر لقطع جزء من الرأس. عندما نكون مضطرين لقطع في "الرأس" في لقطة قريبة، فإنه ينصح بصنعها من الأعلى دائماً، واضعاً الحاجب تقريباً على طرف الإطار، ومؤكداً على وجود الذقن دائماً. السر: هو جعل النظرة تتصادف مع المقطع الذهبي للشكل، عندما يكون بالإمكان فعل ذلك.

٣) أنتج استخدام اللقطات القريبة في الإعلانات والفنون الغرافيكية، طريقة جديدة للتأطير متجاوزة هذه القوانين، ولا سيما عندما تستخدم في العمل الأشكال البانورامية. لنراقب الأمثلة المعروضة ...



السابقة الأفضل لهذه التقنيات، كما تعميم اللقطة القريبة، نجدها في "عاطفة خوانا دي اركو" (١٩٢٨ س. ت. دراير.) وهو فيلم يجب على كل مهتم ودارس للسينما أن يشاهده ويحلله بتأنٍ. وهو يُعد ظاهرة لتركيب اللقطة القريبة.





بعض اللقطات القريبة غير المركبة. في "عاطفة جوانا دي اركو". سيختلف عدم التوازن في اللقطة حسب الظروف الدرامية للحدث، مصادقاً على التصنيف الحقيقي حول التكوين المتنافر... (أنصح بمشاهدته بقوة.)

في فيلم "يعيش حياته"، الذي أخرجه (جان لوك غودار) عام ١٩٦٢، فيهدي إجلالاً لفيلم عاطفة (خوانا دي اركو) واضعاً مشهداً حيث تحضر البطلة عرض فيلم. أيضاً في فيلم "يعيش حياته" يجري (غودار) بعض التجارب من خلال فك وتركيب الإطار. لنلاحظ بعض الصور في هذا الفيلم:



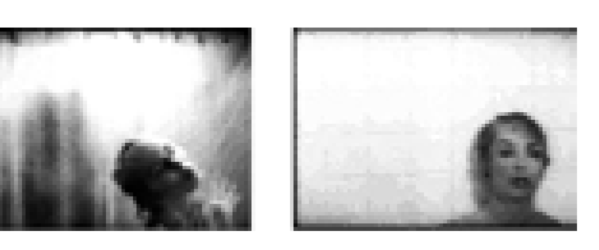


في الصورة الأولى، المساحة الفارغة إلى يمين الإطار والنظرة إلى اليسار، تصنع تهميشاً للموضوع، استعارة للموقف الاجتماعي، لوحدتها. في الصورة في الوسط، والتي إلى اليمين، فإن الفراغ في أعلى الموضوع يبدو هو المكان الذي تدور فيه أفكارهم، مساحة هم بحاجة إليها ليفكروا، ولكن في الوقت نفسه فهذه المساحة الفارغة تضغطهم، حتى إنها تجعلهم يشعرون أنهم

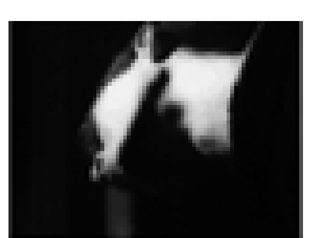
"دونيون". يعيش حياته هو عمل آخر أيضاً يستحق الدراسة المتأنية، فمكان الكاميرا مليء بجرأة تركيبية. (أيضاً أنصح برؤيته).

استخدم (هيتشكوك)، هذه التقنيات في عام ١٩٦٠ في فيلمه "بسيكو". يبدو عدم التوازن للإطار متجذراً في عقل المتفرج، الذي يمتلئ بالقلق. نلاحظ في المثال التالي الشخصية تائهة بوضوح، متمركزة في نهاية الخط الأولي للقراءة، من الشمال إلى اليمين ومن فوق إلى الأسفل.

بعض اللقطات القريبة المضغوطة في مشهد الحمام.




يجب أن يكون عدم التوازن في التكوين مصدراً مهماً للمخرج، علماً أن استخدامه المستمر وغير المبرر سيكون مملاً. القلق أو الانزعاج الذي ينتج عن التأطير غير المتوازن يجب استخدامه فقط عندما يكون الموقف الدرامي بحاجة لذلك. سنحلل أمثلة أخرى:

في الصورة اليسارية، يراقب (نورمان باثيس) توقيع (ماريون كراين)، الفتاة المقتولة، في سجّل نزلاء الفندق. يضعه هذا التوقيع في موقف معين، ويظهره (هيتشكوك) يبتلع لعابه في لقطة قريبة مشوهة وغير متوازنة، لتعود وتقض مضجع المتفرج.

في اللقطة في الوسط، يتوازن التركيب ويضاف بوم محنّط في الجزء المتبقي من القسم العلوي الشمالي للإطار. هذا البوم فوق رأس (نورمان) هو استعارة للأفكار الشيطانية في رأسه. كما في حالة "يعيش حياته"، فالفراغ المتبقي فوق الرأس هو المكان لأفكار الشخصيات.

في الصورة إلى اليمين، شخصية (غروميك) في "الستار الممزق" (هيتشكوك). ١٩٦٦، ناظراً بتفحص إلى (بول نيومان). نقص المساحة في الجانب اليميني للإطار، تجعل هذه النظرة شديدة الوطأة محاولاً التفحص في أفكار الخائن المفترض. سنعاود الحديث عن هذين العملين "بسيكو" كما الستار الممزق ليظهرا من جديد لاحقاً. العودة لرؤية هذين العملين المهمين ومشاهدتهما من وجهة نظر جديدة هو تمرين غاية في الأهمية...

إن الإبداع عند التأطير يجب أن يكون أحد أدوات المخرج.

٤) عندما تنظر الشخصية في لقطة قريبة إلى الكاميرا، كما يحدث بشكل مستمر في الخطاب التلفازي، تُقبل عندها النظرة في منتصف الإطار. يمنحنا الانجذاب بين النظرة والمحور العدساتي، في هذه الحالة، أهمية أكبر للنظرة، التي تبدو متجهة إلى المتفرج.



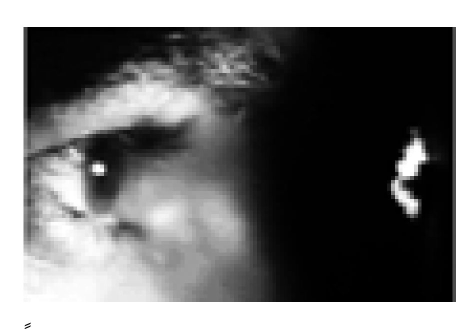
لقطة "البرتقالة الآلية" (ستانلي كوبريك. ١٩٧١) ينظر (مالكولم ماكدويل) مباشرة إلى الكاميرا، واضعاً نظرته في منتصف الإطار..

٣-٣-٢) لقطة تفصيلية أو لقطة ماكرو:

إنه الاقتراب الأشد الذي يصوِّر لموضوع أو شخصية. كما يعرف من اسمه، فإنه يحاول تضييق أو تأطير تفاصيل واقعية: ندبة في وجه بشري، مفتاح الباب لغرفة، أو خط صغير في عين مجرم، كما حصل في "براءة وشباب" (الفريد هيتشكوك).

حتى نستطيع تصوير بعض هذه التفاصيل الصغيرة جداً، علينا استخدام عدسة ماكرو، من هنا أتت تسمية هذه اللقطات التفصيلية أيضاً بـــ "لقطة ماكرو". نستعرض هنا بعض الأمثلة للقطة التفصيلية، مرة أخرى من "بسيكو".



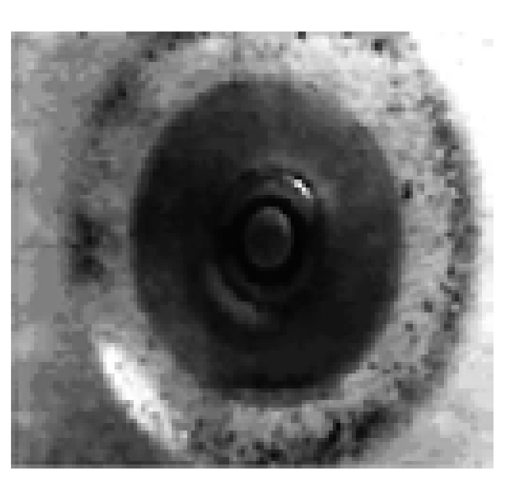


١- في هذه الحالة اللقطات التفصيلية لها وظيفة تعبيرية ووصفية، ولكن أيضاً جمالية ومجازية. كيف تكون نظرة شخص مجرم؟ هل تفقد نظرة شخص ميت تعبيراتها؟ إذا كنا نريد الإجابة على هذه الأسئلة علينا الاقتراب أكثر ما يمكن من الشخصية المراقبة. تبدو اللقطات التفصيلية كما لو أنها تلتقط جوهر ما هو مصوّر، والتقاط هذا الجوهر هو الذي سيغني السرد. من دون شك فسينما (هيتشكوك) غنية جداً في القراءة، وفي هذه اللقطات يمكن أن نعرف تأملاً حول الظاهرة السينمائية. "لقد أصبحنا جنساً مُراقباً!"، قال ذات مرة، أحد شخصياته...

٢- هذه الاقترابات ليست مستثناة من الرغبة في معرفة التفاصيل الخاصة والدقيقة، أي، يظهر في مناسبات معينة بشكل كامل ما يمكن إلغاؤه أو قطعه في مناسبات أخرى. الرغبة بالتلصص المرضي أو الفضولي، أن يكون حاضراً في لقطة تفصيلية، لكن من دون شك هو أحد مكوناتها. كما سنكتشف أن السينما مليئة بالانحرافات، وتلك أحدها.



هذه الأمثلة من فيلم "المتهم" (داني بويل ١٩٥٥)، تدفعنا للتأمل في الذوق في إظهار التفاصيل. هل من الضروري حقاً إظهار هذا في لقطة تفصيلية؟



أصبحت اللقطة التفصيلية واسعة الانتشار في الخطاب السينمائي الحالي. هذا الشيء من دون شك مرتبط بالتطور التكنولوجي للعدسات، لكن أيضاً نتيجة الانفكاك من بعض المحرمات البصرية. في هذه الحالة يمكن للقطة التفصيلية أن تصبح عدوانية واستفزازية.

٣- رغبة الاستكشاف ووصف الشخصية يجتمعان جيداً في بعض اللقطات التفصيلية. يُعد (تارانتينو) أحد أهم المجددين للخطاب في التسعينيات، مظهراً في أعماله استعراضاً، كما لو أنه شغف بالأقدام. (جاكي براون) يركز على خواتم تضعها الشخصية "ميل" في أصابع قدميها.





٤- كانت هذه التفصيلات ذات المعنى للشخصية أو الموضوع قد استخدمت مسبقاً، في الكثير من المناسبات تعلمنا عن هوية الشخصية. في "٣٩ درجة" يركز (هيتشكوك ١٩٣٥) في لقطة تفصيلة على يد زعيم المنظمة التجسسية، الذي ينقصه سلامي الإصبع الصغير...



لقد استخدمت هذه التقنية خلال عقود، لوضع صفة ما للشخصية وهي خارج الحقل، بالتالي نعرف جزءاً من لباس الشخصية أو من جسدها.

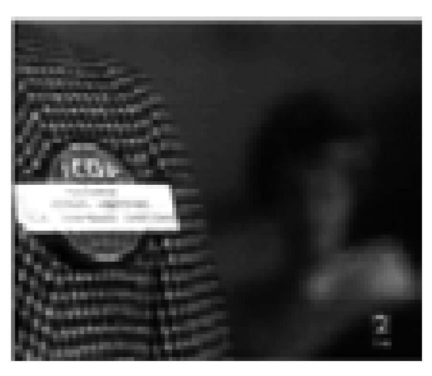
كان (ستيفن سبيلبيرغ) قد استخدم هذا المصدر كثيراً في "أي تي"، ليقدم شخصية "صائد الأجسام الغامضة".

سلسلة مفاتيح معلقة في خصر. هذا هو العنصر التفصيلي المستخدم خلال الفيلم كاملاً لوصف الشخصية. وسنكتشف في النهاية أننا نعرفه، ليبدو أنه أكثر بشرية مما كنا نعتقد.

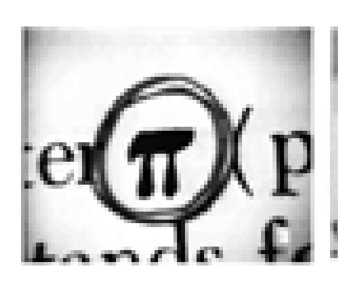
٥- إحدى الوظائف الأخرى للقطة التفصيلية هي "معلوماتية صرفة"، أي، عندما تظهر اللقطة موضوعاً أو شخصية تمنحنا معلومة لا يمكننا رؤيتها من دون لقطة تفصيلية. عادة تظهر لنا هذه اللقطات أوصافاً، وصوراً فوتوغرافية، وخرائط، وشاشة حاسوب...



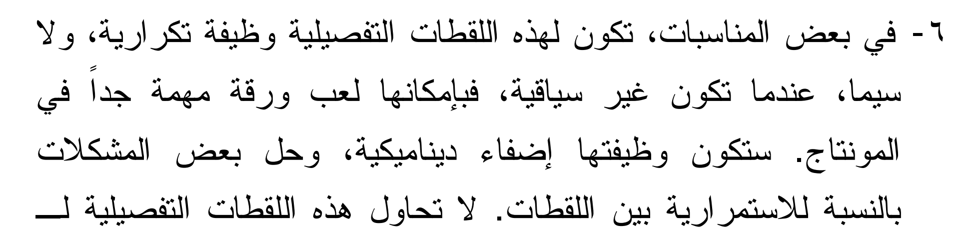
في فيلم "جاكي براون" (تارانتينو ١٩٩٨)، تظهر لنا بشكل تأكيدي حزمة النقود في لقطة تفصيلية، حتى نكوّن فكرة عن حجم المبلغ.



في فيلم الستار الممزق (هيتشكوك ١٩٦٦) هناك غزارة في استخدام اللقطة التفصيلية لوظيفتها بمنح معلومات. سرية القصة نجدها أكثر قوة لشعور الخصوصية الذي تنتجه اللقطات التفصيلية. هذه اللقطات هي التي تمنح معلومات مهمة لفهم الفيلم.

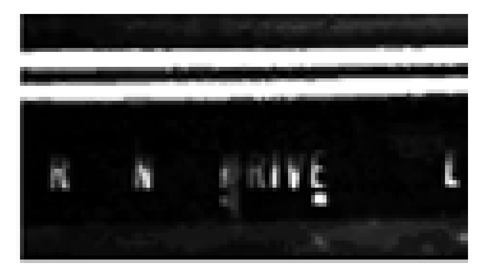


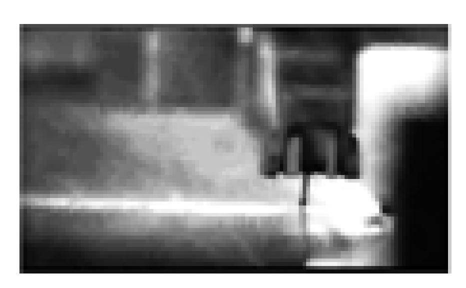




٦- في بعض المناسبات، تكون لهذه اللقطات التفصيلية وظيفة تكرارية، ولا سيما، عندما تكون غير سياقية، فبإمكانها لعب ورقة مهمة جداً في المونتاج. ستكون وظيفتها إضفاء ديناميكية، وحل بعض المشكلات بالنسبة للاستمرارية بين اللقطات. لا تحاول هذه اللقطات التفصيلية لـــ

(جاكي براون) التعبير أو وصف أي شيء محدد، وإنما تحاول إضفاء ديناميكية على المونتاج.



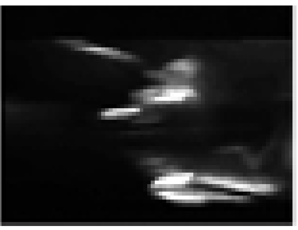


لقطات تفصيلية من فيلم (جاكي براون)

وضعت اللقطة التفصيلية لإبرة آلة التسجيل في منتصف حوار، حيث توجد موسيقى كلاسيكية. بإمكان تصوير لقطات تفصيلية للمنظر، أن تبني طرق إنقاذية لمخرجين جدد حالما تطرأ لهم مشكلات في الاستمرارية. هي ما تدعى لقطات وسيلة.

٧- أخيراً، علينا الإشارة إلى الوظيفة الانتقالية للقطة التفصيلية. تعتمد هذه الوظيفة على مسح الصورة التي تتحرك في لقطة تفصيلية. لأن الأمر يتعلق بإطار مقفل جداً فستصبح أي حركة سريعة للغاية وفظة. عادة تتحول هذه الحركة إلى "FILLAGE" وهو انتقال يساعد على التغيير من مشهد إلى آخر. أما إذا كانت اللقطة التفصيلية من دون حركة، فإن الخروج البسيط عن السياقية للقطة تفصيلية، يساعد على تحقيق الانتقال. ما زلنا في (جاكي براون)، في لحظة معينة، يجب إجراء انتقال بين المشاهد من خلال لقطة تفصيلية لشخص يأخذ علبة دخان من آلة لبيع الدخان.







هذه اللقطات التفصيلية بوظيفة إنتقال عادة يصاحبها صوت قوي حيث يساعد على إنتقال صوتي أيضاً.

يشير (جيرارد ميليرسون) إلى عدة اشتراطات تقنية عند إجراء لقطة تفصيلية.

A) عادة يكون عمق الحقل في حدوده الدنيا، ما يجعل ظروف بؤرة العدسة في وضع صعب. تنتج هذه الظروف في العدسات "الماكرو" كما في العدسات "التيلي" المقربة.

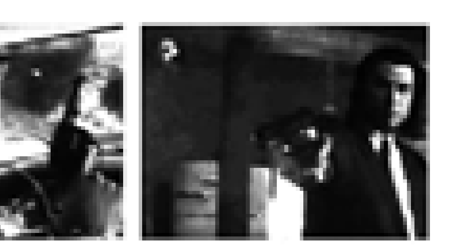
B) نتيجة لاستخدام العدسات "التيلي"، فإن عمل الكاميرا في غاية التعقيد، ولا سيما إذا ما كان يجب تتبع موضوع أو شخصية ما وهي في حالة حركة.

C) عندما تُصور بانورامياً لقطة تفصيلية فوق أرضية مسطحة، كخريطة أو صورة فوتوغرافية، فإنها تعاني من عدة مشكلات بؤرية للعدسة وتشويهات، ولحل هذه المشكلات يفضل تحريك الكاميرا بشكل موازٍ للأرضية مع "ترافيلينغ". وهو الحل الوحيد إذا ما كان الأمر يتعلق بجدارية، أو لوحة كبيرة.

٣-٣-٣) اللقطة المتوسطة:

عند اتخاذ الجسم البشري مرجعاً قياسياً، فاللقطة المتوسطة هي تلك التي تصل إلى الخصر. إنها مغلقة بما يكفي لالتقاط تعابير وجوه الممثلين، وبما يكفي أيضاً لتقييم تعبيراتهم الجسدية، ولا سيما الأيدي.

١- كما يُلاحظ من اسمها، إنها مرتبطة بما هو وصفي وسردي. فإذا كنا نريد رؤية شخص، مثلاً، وهو يخرج مسدسه من معطفه، وفي الوقت نفسه نريد التقاط تعابير نظراته، فاللقطة المناسبة هي اللقطة المتوسطة. و إضافة الأيدي للحدث أمر يقيّد اللقطة المتوسطة.

في الصورة الشمالية، لفيلم "٣٩ درجة" (هيتشكوك ١٩٣٥)، يمكن مشاهدة لقطة معروفة إلى حد كبير في السينما الكلاسيكية، فحجم الإطار هو محدد بالمسدس الذي تحمله الشخصية كما نلاحظ، وتعابير وجه الممثل - مقارنة باللقطات القريبة- كانت قد تقلصت. لتجنب هذا، فإن السينما الحديثة كانت قد طورت تقنيتين بديلتين.

لنلاحظ الصورة في الوسط: (جان بول بلوموندو) في "نهاية الهروب"

(غودار ١٩٦٠). لقطة وضع المسدس مضغوطة قليلاً. حتى يبقى في اللقطة قريباً، لكن تدفع لوضعها في اليد اليمنى للحفاظ على لقطة قريبة. طبعاً مع خطر أن تقع اللقطة في حافة عدم الإقناع، لكنها وسيلة تركيبية شائعة.

في الصورة الثالثة، لــفيلم "بالب فاكشن" (تارانتينو ١٩٩٥)، نلاحظ أن المسدس يظهر في الإطار، إلى الجانب لأن الكاميرا موجودة في زاوية منخفضة. ولوضعية الكاميرا هذه يمكن الإبقاء على لقطة قريبة مفتوحة. يمنحنا وضع الكاميرا في زاوية منخفضة لقطة قريبة حيث يمكن رؤية حركة اليدين في اللقطة. آخذين بالحسبان أن خطر تضخيم قوة الشخصية من دون أن تكون تلك رغبتنا في الواقع يكمن في هذه التقنية.

مثال آخر مختلف عن الأمثلة السابقة نجده في الفيلم الرائع "أماديوس"، لـــ (ميلوش فورمان). أهمية حركة الذراعين عند تصوير مدير أوركسترا، يمكن مقارنته فقط بتعبيرية حركات الأيدي للممثلين الإيطاليين.

من أجل هذا السبب، يؤكد السينمائيون الإيطاليون أن اللقطة القريبة في سينماهم تبتر جزءاً كبيراً من أداء الممثلين. يمكن ملاحظة هذا المبدأ في أي

فيلم إيطالي كلاسيكي لكثرة اللقطات المتوسطة على حساب اللقطات القريبة. (خاصة عندما تصور لقطات لنقاشات للناس من الفئات الشعبية).

٢- من جهة أخرى، فلقطة متوسطة هي دائماً أكثر سياقية من لقطة قريبة. لا نشاهد فقط تعبير وجوه الممثلين، وإنما يمكننا أيضاً مشاهدة المحيط الذي يلفهم. في بعض الحالات، يكون للمحيط الأهمية نفسها التي للممثلين نفسها. هذا ما يحدث في "طرق المجد" (كوبريك ١٩٨٠)، حيث المحيط له دور رئيس في القصة.



نلاحظ أن حجم اللقطة يرجع في شكل كبير إلى ارتباطه الشرطي مع إضافة باب الغرفة (٢٣٧)، حيث تحدث الظواهر الغريبة. ما زال يمكن التقاط تعبير الخوف عند الطفل. هل كان بالإمكان التقاط التعابير نفسها في لقطة عامة؟ احتمال كبير أن لا...

يحدث الشيء نفسه في فيلم "بسيكو" عندما تدخل شخصية البيت الفيكتوري المرعب، المحيط مريب، وهناك فراغات في الإطار حيث يمكن أن يحدث تعدٍّ أو هجوم ما في المكان، في هذه الحالة على يمين الكادر.





نرى فراغاً في يمين الإطار عند دخول المحقق البيت، يظهر لنا هذا الفراغ مريباً. واضح أن الإطار جاهز لدخول شخص آخر.

٣- من السهل نسبياً في الشكل البانورامي وضع شخصيتين في إطار في لقطة قريبة، ثلاث أيضاً إذا ما كان الأمر يتعلق بالشكل البصري المشوه "٣٥,٢:١"، ولكن إذا ما كنا نريده مع النوع "٤:٣"، فهذا ليس ممكناً. إذا كنا نريد وضع شخصيتين أو أكثر في النوع ٤/٣، ومشاهدة تعابير الوجوه سنكون مضطرين للفتح حتى لقطة متوسطة. يمكن أيضاً ضم الشخصيات، ولكن هذا لا يمكن تطبيقه دائماً نتيجة العلاقات الدرامية بين تلك الشخصيات.





لنحلل هذا المؤشر. في الصورة التي في اليسار، "نينوتشكا" (لوبيتك ١٩٣٩)، كان بالإمكان صنع إغلاق أكبر للقطة، بما أن الممثلين كانوا قريبين نسبياً من بعضهم بعضاً، وهذا كان سيحد من المساحة، ويقيد حرية تعبير الممثلين.

في الصورة المتوسطة، "عاطفة الأقوياء" (فورد ١٩٤٩)، المحيط أكثر تحديداً، من الجانب لأن الشخصيات متباعدة بشكل طفيف أكثر من الإطار السابق. تحدد البنادق أيضاً حجم الإطار، إذا ما كنا نريد إضفاء تأثير كامل، لأنها عناصر من الدرجة الأولى درامياً. الشيء نفسه عندما يكون هناك قوس لهندي، أو مع فأس لقاتل.

في الصورة في اليمين، (هيتشكوك ١٩٦٠)، يؤطر ثلاث شخصيات في لقطة متوسطة. التركيب التقليدي في "A" حيث تسمح باستغلال المساحة

لأقصى حد. ليس بإمكاننا إقفال الإطار أكثر إذا ما كنا نريد المحافظة على وجود الأشخاص الثلاثة داخل الإطار. عندما تكون هناك مسافة طبيعية بين شخصية وأخرى، فاللقطة المتوسطة في النوع "٣:٤" هي الحجم الأكثر إغلاقاً حيث يمكن تأطير ثلاث شخصيات. حتى نختم فصل اللقطة المتوسطة سنشير إلى بعض صفاتها الفيلمية:

A- اتساع إطاره، قياساً باللقطة القريبة، عادة يساعد على تموضع الشخصيات، وإعطائهم حرية أكثر في حركتهم.

B- عادة تُخلق مشكلات بؤرية وتتابعية أقل منها في اللقطات القريبة، ما يعني أن الحركة من جانب الممثلين أو الكاميرا، عامة لا تسبب الكثير من المشكلات.

٣-٣-٤) اللقطة الأمريكية، أو لقطة الثلاثة أرباع

حسب كتيبات التعريف الأمريكية إن "لقطة متوسطة مفتوحة" هي تلك التي تقطع الشكل البشري حتى الركبتين، ولكن هنا في (أوروبا) نسميها باللقطة الأمريكية أو لقطة الثلاثة أرباع، ولهذا سنكرس لها فصلاً خاصاً.

قبل أن يشاع استخدام اللقطة الكبيرة في التلفاز، كانت "اللقطة الأمريكية" هي الحصان الرابح لأوائل الأفلام الناطقة. كان هذا يعود في جزء كبير منه لأوزان الكاميرات والمعدات الثقيلة. كان على الكاميرات في المرحلة الصامتة أن تتأقلم على التقاط الصوت المباشر، ولتجنب صوتها، كانت توضع في علب حديدية ثقيلة للغاية. وكان انتقال الكاميرات والمعدات وحركتها أمر غاية في البطء والصعوبة، ما دفع بالمخرجين إلى إيجاد حلول عملية. فنشأت "اللقطة لشخصين" والتي كانت عادة تصل حتى الركبة.



"أن تكون أو لا تكون"، (لوبيتك ١٩٤٢). في هذه اللقطة، اللاحقة لمرحلة الصوت الأولى، يمكن ملاحظة مخطط لقطة قائمة على اللقطة الأمريكية، أو "لقطة لاثنين".



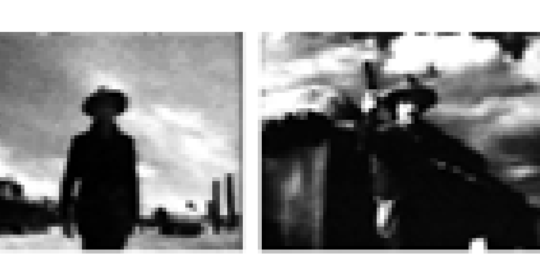
أصبحت اللقطة الأمريكية، أو لقطة الاثنين، لقطة جماعية بامتياز، لا سيما أنها تمنح الممثلين إطاراً كافياً لتطوير وضعيتهم المريحة، إنها تمنح المخرجين لقطة وظيفية. لنلاحظ هذه اللقطة من فيلم "نينوتشكا"، لوبيتسك ١٩٣٩.



مع ذلك، مكن في الأنواع البانورامية، تأطير مجموعات من دون اللجوء إلى اللقطة الأمريكية. علينا معاودة الإشارة إلى أن هذه الأنواع البانورامية ولدت في الخمسينيات، ما يعني أن جزءاً كبيراً جداً من

كلاسيكيات السينما كانت قد استخدمت اللقطة الأمريكية مرجعاً لها. فيلم "الثيد" لقطة لثلاثة.

أما في أفلام الغرب، فقد اتخذت اللقطة الأمريكية وظيفة درامية، حيث تُظهر يدي الممثل قلقة وهو على وشك سحب مسدسه. هناك من يعتقد، أنه لهذا السبب تسمى لقطة الثلاثة أرباع في (أوروبا) اللقطة الأمريكية.




لنلاحظ هذه اللقطات الأمريكية لعاطفة الأقوياء، (فورد ١٩٤٩). في أول اثنتين يمكن ملاحظة اليدين مع المسدس كيف أن لها دورها الدرامي الشديد الأهمية. في الصورة الثالثة نحتاج إلى رؤية حركة "ويات إيرب" عند سحب مسدسه. كانت هذه الأشكال الكلاسيكية لصنف محدد قد ساهمت في التأثير على أشكال الخطاب لاحقاً، مؤسسة في الكثير من الحالات لصنف محدد وأسطوري مثل "السباغيتي ويسترن".

لنختم بقولنا: إنها لقطة وصفية أكثر منها سردية، فما زالت تستخدم بكثرة في الدراما التلفزيونية حيث تُعد وظيفية، ولا سيما عندما يكون هناك الكثير من الحركة داخل الإطار.

٣-٣-٥) اللقطة العامة:

اللقطة العامة، أو الشاملة، هي تلك التي تشمل مجموع المشهد. إنها لقطة وصفية صرفة، حيث تستخدم حالياً لجعل المتفرج يستوعب التتالي الجغرافي، أو لعرض ديكور جديد.



فـــي الحريـــق يـــستخدم (ستانلي كوبريـــك) دائمـــاً، لقطـــات عامـــة لإدخـــال الديكورات الجديدة، للفنـــدق الجبلي الغريب. المحيط هو عامل رئيس في السرد.

اللقطة العامة هي التأطير الفطري الذي استخدمه السينمائي في أيامه الأولى. في هذه الخطوات الأولى، لم تكن السينما الصامتة تتصور أنه يمكن قطع الجسد البشري. لقد أشرنا من قبل أنه حتى عام ١٩٠٣ لم تستخدم اللقطة القريبة. لقد كانت تصور المشاهد في لقطات عامة وكان المونتاج يقتصر على جمع هذه اللقطات. التواجه ووضع الشخصيات في مشهد تابع للقرن التاسع عشر، كانت صفات اللقطات العامة. في هذا الحجم للقطة، كان بإمكان ممثل لندني من أصول فقيرة أن يقوم بكل الحركات الكوميدية مصحوبة بتعبيراته الجسدية الكاملة.





ستتواجد - عام ١٩١٧- مساحة مشتركة مفصلة، ولنتذكر أنه في عام ١٩١٦ عندما عرض فيلم "تعصب"، (د. غريفيث) ليُعد أول فيلم حداثي. وبالرغم من ذلك، فإن (شابلن) كان قد لجأ إلى هذا الحجم من اللقطة، لاستخدام نوعيتها إلى الحد الأقصى.

تسمح لقطة عامة للممثل باستخدام اللغة الجسدية، بما أن الأولوية ليست لتعبيرات الوجه، ولا سيما في الشاشات التلفزيونية الصغيرة.

كانت قد أثرّت هذه التقنيات للّغة الجسدية الخاصة بالسينما الصامتة، في بعض الأعمال الكوميدية الحالية، التي ما زالت تستخدم اللقطة العامة سامحة للممثل استخدام هذه التقنيات. لنتذكر المشهد في فيلم "ليس هناك أفضل من هذا" (ج. ل. بروكس. ١٩٩٨)، حيث يظهر الشخص خوفه من الشقوق في الأرصفة.





ما زالت الطرق التعبيرية الجسدية تتطور في الكوميديات الحالية. وهناك الكثير من الممثلين الذين يمكننا استحضارهم كأمثلة.

يمكننا استقراء مما سبق عرضه، تُحرر اللقطات العامة الحركة في الإطار من القواعد الصارمة التي تفرضها اللقطات القريبة والمتوسطة. ولهذا، فقد استخدمت اللقطات العامة في السينما الكلاسيكية لتصوير الانتقالات المحيطية، وخاصة في دخول وخروج الشخصيات في ديكور ما. في المقابلة الرائعة التي أجراها (ف. تروفو) مع (هيتشكوك)، السينما حسب (هيتشكوك)، (ايد. روبيرت) (لافونت، باريس ١٩٦٦)، المدعو "ساحر التشويق" أشار إلى ما هو قابل للتنبؤ في اللقطات العامة التي تترك الشخصيات تخرج من المشهد:

"هناك مبدأ يبدو لي رئيساً، عندما يظهر شخص جالس، ينهض ليمشي في الغرفة، أحاول دائماً تجنب تغيير الزاوية، أو أن تعود الكاميرا للخلف. أبدأ دائماً الحركة بلقطة قريبة كانت قد أفادتني عندما كان جالساً، وإذا ما كان غير

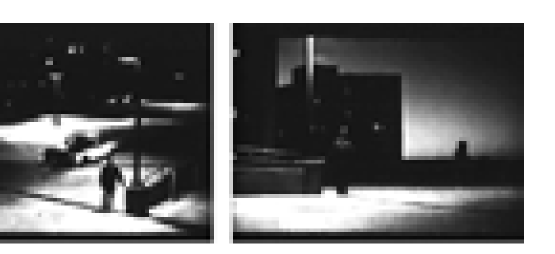
ذلك فمن السهل معرفة أن إحدى الشخصيات ستنهض. وإذا ما كانت الشخصية تتحرك، ونريد الاحتفاظ بالإثارة في وجهها، على اللقطة القريبة أن تتحرك معها..."

حسب وجهة نظري، فإنها إحدى مبادئ السينما الحديثة. حول استخدام اللقطات العامة، يوضح (هيتشكوك) في المقابلة نفسها:

"كنت أصور استعراضاً لمدة ساعة في التلفزيون، لنشاهد رجلاً يدخل إلى مخفر شرطة ليسلم نفسه. صورت في بداية المشهد الرجل في لقطة قريبة جداً وهو يدخل، نرى الباب ليعود ويقفل، يتجه باتجاه المكتب، لكن من دون أن يظهر الديكور المحيط كاملاً. عندها سألوني: "ألا تريد أن تُظهر المخفر كاملاً، حتى يعرف المتفرج أننا موجودون في مخفر؟"

أجبت: "لماذا؟ فلدينا الضابط بثلاث نجوم فوق ذراعه، ونراه في الصورة، وهذا كاف لإعطاء فكرة أننا في مخفر". بإمكان اللقطة العامة أن تصبح غاية في الأهمية في لحظات درامية معينة. فلماذا رميها هكذا؟.

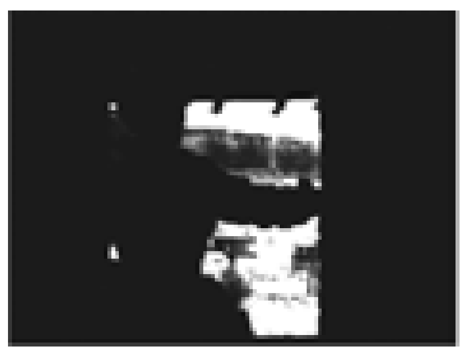
مما عرض سابقاً علينا أن نفهم أن الاستخدامات للقطة العامة لا تقتصر فقط على شكل وظيفي بحت، أي: وصف لديكور، لتعبير جسدي، أو لحركة الوضع في الإطار بين اللحظات الدرامية المهمة، بل إن استخدام لقطة عامة يمكن أن يكون مهماً جداً، هناك مواقف وحدة وتهميش. يحدث هذا في بداية ونهاية فيلم "باريس - تكساس"، (فيم فيندرز. ١٩٨٤). الشخصية "ترافيس" يبتعد كما وصل، في لقطة عامة. يصبح التهميش الذاتي للرحّال الغريب أكثر قوة في هذه اللقطات، تحيطه بفضاء فارغ كما في "باريس - تكساس"، فهناك فكرة تدور في الكثير من الأفلام، ما يعني، أن اللقطات العامة المستخدمة في تقديم نفسها، عادة تظهر في آخرها. يمكن التأكيد أن اللقطات العامة هي ابتدائية وفي الوقت نفسه هي قاطعة، كما لو كان الأمر يتعلق بمشبكين.





"سنطور الصحراء" هو الفيلم المفضّل لعدد كبير من السينمائيين، من بينهم (س. سبيلبرغ.) من دون شك، إنه الفيلم الأهم لـــ (جون فورد) وهو أحد أهم القمم في الفن السينمائي، ما يجعل رؤيته أمراً ضرورياً لكل دارس أو مهتم بالسينما.





المحيط في بعض الأفلام هو أحد الأبطال. كما أشرنا، في الحريق لستانلي كوبريك يستخدم اللقطة العامة لتصوير الفندق المرعب، معطياً المحيط البطولة الأهم.





في هذه الحالة، اللقطات العامة ليست وصفية كثيراً، وإنما تصبح سردية نوعاً ما عند تصوير الطبيعة كخصم يحيط الأبطال.

اللقطة العامة، هي المفهوم المتعارض مع إعادة إعمار المحيط، لذلك فالمنظّرون الواقعيون الذين يرفضون المونتاج والتقطيع المحيطي، عادة يستخدمون حجم هذه اللقطة لتصوير مشاهدهم، معتبرين أن اللقطة العامة هي الأقل تلاعباً. وسندرس لاحقاً نظريات (أندري بازان).

- أخيراً، نشير إلى أن اللقطة العامة هي سترة نجاة تنقذ المخرجين الجدد، وغير الجدد. إن إتقان لقطة عامة، لتغطي كل الحدث في مشهد، يمكن أن يحل الكثير من المشكلات في التتابع. يستخدم الكثير من المخرجين هذه التقنية، وهم يعلمون أن هذا ما يريدونه، ويدعونه "ماستر"، ثم بعد ذلك، ما إن تتموضع عناصر المشهد لهذه اللقطة، حتى تصور لقطات قريبة أخرى للحدث حيث تدمج فيما بعد فوق اللقطات العامة. هذه التقنية التي ما زالت قائمة، كانت قد رُفضت من مخرجين كبار كــ (هيتشكوك) و(فورد)، الذين كانا يصوران ما كانا يعرفان أنهما سيحتاجانه في المونتاج.

على أية حال، علينا أن لا نغالي، فتصوير لقطة عامة "ماستر" رئيسية هو تقريباً إجباري على مخرجين في طور التعلم وما بعده.

٣-٣-٦) لقطة عامة كبيرة

إذا ما كانت اللقطات العامة، أو اللقطات الشاملة، تلتقط المشهد من دون أن تفقد مرجع القياس للجسد البشري، فاللقطات الكبيرة العامة تعمل مع المناظر أو الديكورات حيث يغيب القياس البشري. لا توجد في اللقطات العامة الكبيرة تعابير جسدية، وتعابير الوجه تكون أقل بكثير، هناك فقط ضخامة المساحة المصوّرة. وهكذا، فلقطة تصور معركة حربية بحرية هي بمجملها لقطة عامة كبيرة، يعتمد القياس هنا على السفن، وليس على البحّارة...



هذه هـــي إحـــدى أوائـــل اللقطات العامة الكبيـــرة فـــي تاريخ الـــسينما: الـــديكورات الأسطورية لـــقصر بابل فـــي فـــيلم "تعـــصب". (غريفيـــث ١٩١٦) لاحظوا أن القيـــاس البشري يختفي بالكامل.

تتطور اللقطات العامة الكبيرة، التي تكون الطبيعة فيها هي البطل جنباً إلى جنب مع ملحمية السرد الأمريكية بامتياز: "الوسترن"، (اكتشاف الشرق، كفاح المستعمر ضد المساحات الواسعة والهنود الأمريكيين)، كانت قد صورت في لقطات عامة كبيرة. (وادي كولورادو) كان قد أصبح نجماً كبيراً في المجرة الهوليودية.

هذه بعض من لقطات فيلم "سنطور الصحراء"، نداء ملحمي للطبيعة.



حصل في الخمسينيات تطور تكنولوجي في السينما، من جانب كبير لتصديها بكفاءة للتلفزيون، ومواجهتها للشاشة الصغيرة، لتنشأ الأنواع البانورامية وما سمي بالإنتاجات الضخمة، وهي أشياء لم تكن في متناول التلفاز في تلك الحقبة. ونتيجة لهذا، فاللقطات العامة الكبيرة التي وجدت مبتغاها في أفلام "الوسترن" لـــ (فورد) و(هواكس)، تظهر لها مكانة أكثر في هذه الإنتاجات الضخمة في الخمسينيات والستينيات. أظهرت هذه اللقطات العامة الكبيرة معارك وديكورات باذخة.





"سقوط الإمبراطورية الرومانية"

لقد كانت اللقطات العامة مكلفة جداً، لأنها كانت تتطلب عملاً هائلاً في الإضاءة، والديكور، والملابس والممثلين. هكذا كانت اللقطة العامة الكبيرة مستخدمة عموماً للإنتاجات الضخمة، حيث كانت أحياناً ميزانيات ضخمة أكثر من كونها إبداعاً.

لاحقاً، خفّض تطوير النماذج (الموكيتات) كثيراً من تكاليف اللقطات العامة الكبيرة. ثم بعد ذلك تحول الأمر إلى صنع محيط وديكور كامل ثلاثي الأبعاد عن طريق برامج خاصة تدخل في الفيلم عن طريق تطور الديجيتال. كان (جورج لوكاس) بين الآخرين الذين استخدموا هذه التقنيات، لتخفيض تكاليف الديكورات الضخمة.





٣-٦-١) قوانين تكوين اللقطات العامة الكبيرة: الخط الأفقي والقطريات

١) الخط الأفقي:

عندما نصور منظراً طبيعياً، فالخط الأفقي، الحاضر أو المحسوس، يقسم الإطار إلى نصفين. إذا طبقنا مبدأ التنوع، نلاحظ أنه عندما يقطع الخط الأفقي الإطار إلى قسمين متساويين، سينتج شيء من الرتابة، حيث يمكن إبرازه أو إنقاصه حسب عمل الإضاءة واللون لكل قسم منه.

إذا ما كانت هذه المؤشرات بإمكانها التخلص من الرتابة بشكل نظامي عادة تؤطر اللقطات العامة الكبيرة باحثة على أن يكون الخط الأفقي في الثلث السفلي.، أو العلوي. هذا هو تطبيق آخر لقانون الأثلاث. (الذي تحدثنا عنه في القوانين التكوينية في اللقطات القريبة).

كما يشير (رافائيل س. سانشيز): "يعتمد اختيار الثلث العلوي أو السفلي على الأهمية التي تحتويها السماء أو الأرض في المناظر الطبيعية البعيدة، وفي مستوى تموضع الأشياء أو الشخصيات الأهم في اللقطة".





في هذه اللقطات من فيلم "سنطور الصحراء"، يمكننا عرض مثال جيد على تموضع الخط الأفقي. كما يمكن الملاحظة في الكادر الأول، فالخط الأفقي موجود في الثلث العلوي. هذا القرار مدفوع بإضافة قافلة الهنود في الإطار، ليمارس دوراً تهديدياً فوق رؤوس رجال (ايثان)، (جون واين) لدعم هذه الفكرة، وضع الهنود في القسم العلوي. يجب أن يكون السرد والجمالية مرتبطين دائماً... في الكادر الثاني وضع الخط الأفقي في الثلث السفلي، بما أن الفرسان متجهون ناحية الكاميرا، يعطي هذا انطباع بتقدّمهم عند تركهم مسافات خلفهم لتظهر مسافات أقل أمامهم. لا يكون تموضع الخط الأفقي دائماً بدواعٍ وظيفية. هناك من يقول، إن ترك الخط الأفقي في الثلث السفلي، يكسب اللقطة شاعرية عند إظهار المزيد من السماء. والسبب نفسه يمكن تطبيقه بشكل معاكس.

قانون آخر يجب أخذه بالحسبان، هو العلاقة بين تموضع الخط الأفقي داخل المشهد. فعندما نصنع لقطة عامة كبيرة، يجب أن تحافظ بقية اللقطات التي ستتبعها على الخط الأفقي في المكان نفسه بالضبط، حتى نتجنب قفزات محتملة لها في المونتاج. أي انخفاض أو ارتفاع طفيف للخط الأفقي سيصنع قفزة مرئية، ما يجعلنا نعير اهتماماً لهذا الأمر. يؤثر هذا القانون فقط على تلك اللقطات التي تملك استمرارية مكان - زمان، ويصعب عند وجود لقطتين عامتين قريبتين تجتمعان.

٢) القطرية (المائلة):

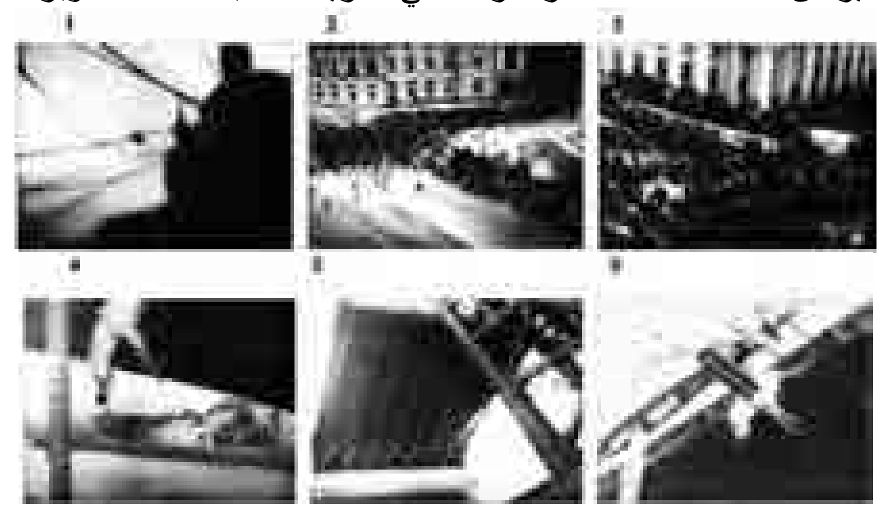
عندما نشكل منظراً، أو أي لقطة، علينا أن نبحث دائماً عن إمكانية قطرية. غنى المكونات القطرية عديدة:

A) تحطم القطرية رتابة الخطوط الأفقية والعمودية، متوازية مع حدود الإطار. لتعتبر احتمالا ثالثاً.

B) تعزز القطرية من المنظورية، بما أنها تميل إلى البحث عن نقطة خروج. لدعم هذه الفكرة، علينا أن ندع القطريات حتى تصل إلى خط أفقي. لنتذكر أن الصورة السينمائية هي صورة مسطحة، وانطباع العمق أو ثلاثية الأبعاد يجب تعزيزه بواسطة تقنيات كالإضاءة الحجمية، والبؤرة الانتقائية للعدسة، عندما نفعل ذلك فإننا سنجد القطريات بسهولة.

C) القطريات هي الطريق الأفضل لقيادة النظرة إلى الإطار، بما أنها تتطابق مع شكل قراءتنا الطبيعي. يُنتج طواف نظرتنا في الإطار حركة مانحة اللقطة ديناميكية كبيرة.

طبّق (س. ايزنشتين)، الشكلاني الروسي الأشهر، هذا المفهوم في الكثير من أعماله، صانعاً معارك رائعة في قطريات متقابلة. مثال "اكتوبر".



"اكتوبر" (س. ايزنشتين.١٩٢٧)، عمل رائع قائم على التكوين والمونتاج، حيث يقوم على التعارض بين القطريات. رغم أننا سنحلل لاحقاً هذا الفيلم لمونتاجه الجدلي، فبإمكان الكوادر السابقة أن تكون في غاية الأهمية لدراسة آثار القطريات في الإطار.

- يظهر في الكادر الأول إسقاط رأس القيصر (نيكولاس الثاني). قطع رأس التمثال من قبل الشعب الجائع بسبب الحرب العالمية الأولى. بشكل مستقل عن مواجهة الجموع مقابل الخط القطري، يمكن الانتباه لموضع الأوتار في وضع قطري من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل.

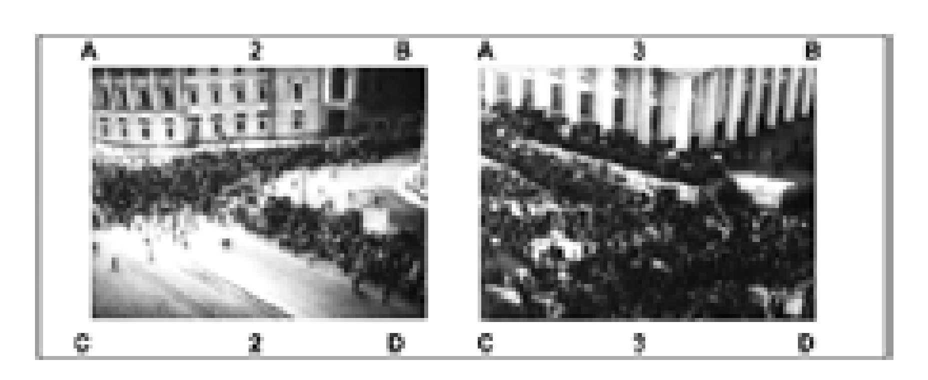
القطريات الثابتة، بالرغم من ذلك، عادة تمتلك اتجاهاً حدسياً. في هذه الحالة، حركة شد الأوتار محددة الاتجاه من أعلى إلى أسفل. القطرية الموضوعة في الإطار ناتجة عن هذا التوتر، وليست كثيرة بسبب الخط التصويري كما هو، الذي هو متعدد وفوضوي نوعاً ما.

لهذا، فالقطريات التي نضعها في إطار، ليست دائماً ناتجة في مجموعها بسبب خطوط غرافيكية، وإنما نتيجة الضغط الحقيقي للحدث.

هذه القطرية من اليمين إلى الشمال تمثل التضاد المعروض من (إيزنشتين). تمثّل هذه القطرية الثورة، كخط لقراءة مضادة لما كان سابقاً. في معارضة التضاد، ستكون الأطروحة القطرية لقراءة طبيعية، من اليسار إلى اليمين. تمثل هذه القطرية في "اكتوبر" رأس المال الفاسد والعبثي. (سنتعمق أكثر في هذا عندما نتكلم عن جدلية المونتاج).

في الكادر الثاني تمثّل وحدة الجموع ضد الحكومة المؤقتة، التي ولدت إثر الانتفاضة الأولى في شباط عام ١٩١٧. لنلاحظ أن "أنهار الجموع" تتحد في نقطة مائلة قليلاً. القطريات التي تتقاطع بشكل هندسي، في مركز كامل للإطار، عادة تنتج هندسة رتيبة، مما ينصح بتجنبها وإنشاء تقاطع في أحد مناطق النقط القوية التي تنشأ من نظرية الأثلاث. (تنوع ووحدة).

اتجاه القطريات في هذه الحالة، التي تحرضها حركة الجموع، فهي ليست حركة مصادفة، بما أن الذين يتقدمون آتون من رأس الزاوية "D"، يقومون بذلك من أسفل إلى أعلى، أي، يفعلون ذلك بقراءة معاكسة، لينضموا بعد ذلك إلى القطرية الثورية من اليمين إلى اليسار.



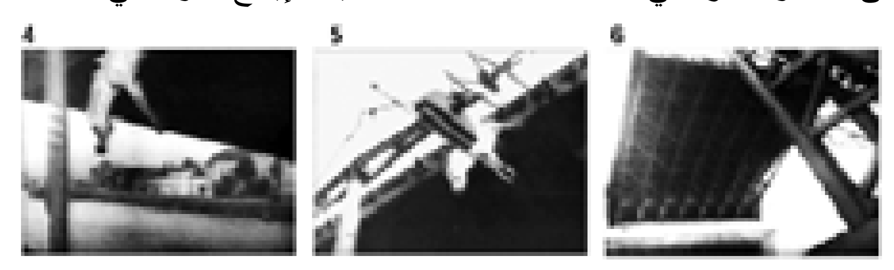
يبدو أن الكادر رقم اثنين استعارة لوحدة الشعب. الحركة هي التي تقود نظرتنا هنا، مجبرة إيانا على قراءة مضادة. من الصعب تحليل صورة ثابتة لتعطينا هذه الفكرة عن ديكتاتورية الحركة. للأسف، يطبق الكثير من دارسي الصورة هذا المقياس للتحليل التكويني للصورة الثابتة على الصورة المتحركة، من دون الانتباه إلى أن إدراكنا يلتقط أولاً الحركة، وانطلاقاً من هذه النقطة يمارس طوافه لقراءة الصورة.

القطريات ليست فقط مشهديات، أو معمارية، وإنما التموضع نفسه في المشهد يمكنه أن ينتج هذه القطريات.

نجد في الكادر الثالث تقاطعاً متعدداً لقطريات، في الأبنية، كما في حركة الحشود. هذا التقاطع المتعدد للقطريات يمنحنا فكرة الفوضى. وانطلاقاً من هذه الفكرة للفوضى، فقد اخترت هذا الكادر نتيجة تموضع الكاميرا بعلاقتها مع البناء ذي الأعمدة للقسم العلوي للإطار. كما يمكن مراقبة تجنب التقابل، للبحث عن حجم البناء، وتضخيم منظوره بهذه الطريقة. كانت الأعمدة، ستصبح في لقطة مقابلة رتيبة، فهنا يتشكل خطان قطريان، ما يدفع هذه الأعمدة لتصبح أكبر وتتجه باتجاه منتصف الإطار، مانحة الصورة إيقاعاً بصرياً.

يشير (رافائيل س. سانشيز) في "المونتاج السينمائي، فن الحركة"، إلى تلاؤم القطريات عندما وجود خطوط موازية عمودية: "في كل أنواع الخطوط الموازية، إن كانت مسارات، بوابات، خط أشجار، أعمدة، أعمدة درابزين، جدران خارجية أو داخلية، مفروشات... الخ. فالشعور التكويني للسينمائي يجب أن يكون كامناً في البحث عن القطريات".

ينتمي الكادر الرابع والخامس والسادس إلى المشهد الشهير: يُفتح الجسر المتحرك، تاركاً حصاناً معلقاً في أحد أجزائه. وبغض النظر عن الاستعارة هنا، فالحصان وهو حصان الثورة قد هُزم من رأس المال. يمكن استخراج بعض الخلاصات التكوينية من هذه اللقطات، إذا ما راقبنا الصور الثلاث، وحاولنا أن نضعها ونطبقها مشهدياً بحركته، مضيفين الارتفاع، سنلاحظ أن التكوينات المتعارضة عند تركيبها مشهدياً يمكنها منح إيقاع كبير على المستوى الرسمي، هذه أحد المبادئ الأساسية للإيقاع المونتاجي.



لنلاحظ التناوب بين الأجزاء المظلمة والواضحة في كل كادر، وهكذا أيضاً المتناقضة بين القطريات. التناوب هو أحد المبادئ الرئيسة للإيقاع البصري، وبالتالي للإيقاع الفيلمي.

خلاصة :

بالرغم من أن هذا الفصل مكرس للطرق التكوينية للقطات العامة الكبيرة، إلا أن جوهر هذه القوانين ينطبق على باقي أحجام اللقطة.

ما إن نحيط بهذه القوانين، فإن "عدم تطبيقها" بمقاصد سردية يجب أن يكون قسرياً على المخرجين الذين يودون إضفاء شيء جديد للخطاب.

يتلاعب (ستانلي كوبريك) في فيلم "أوديسا الفضاء"، عام ٢٠٠١، بصور متناظرة ليعبّر عن رتابة الحياة في الفضاء. هذه الهندسة للتكوين، بوضوح متكامل، يبدو أنها تحكم على التطور التكنولوجي، هي شيء فيه الكثير من المبالغة.



في لقطات معارضة لهذه الصور الرتيبة، يضع (كوبريك) صوراً "مشوشة" تعطي فكرة عن فقدان المرجع الفضائي الذي يعاني منه رواد الفضاء في الفضاء الخارجي. هذه أحد الأمثلة الرائعة التي يمكن استخدامها لتجاوز القوانين.

٣-٣-٧) الجمع بين أحجام لقطات مختلفة:

في أثناء المرحلة الصامتة وجزء كبير من النصف الأول للقرن العشرين، اعتبر السينمائيون التقليديون أنه لا يمكن الجمع بين لقطة عامة ولقطة قريبة، من دون المرور قبل ذلك بلقطة متوسطة. كانوا يعتبرون أنه في الموضوع أو الشخصية، المستمرة زمنياً، يمكن فقط الجمع بين لقطة مع لقطة من القياس المباشر بعدها، الأكبر أو الأصغر.

لكن (هيتشكوك)، بالرغم من ذلك، صنع مبدأً مخالفاً لهذا القانون: من الأكبر إلى الأصغر.





من الواضح، أن هاتين اللقطتين، المتتابعتين في الستار الممزق (هيتشكوك ١٩٦٦)، لا تحترمان القانون المذكور سابقاً. أهمية المكان تكمن حيث يحصل اللقاء بين العامل الجاسوس والعالم الذي يجسده "بول نيومان"، ينصح بإدراج لقطة عامة كبيرة؛ يبرر هذه اللقطة نوع النقاش، بالرغم من أنها سرية. هناك أمان تام، إنهم على بعد مئات الأمتار من أي شخص يمكنه الاستماع إليهما.

يُخرق هذا القانون بشكل نظامي هذه الأيام، لكن صحيح أن إدراج لقطات لقياسات مختلفة تماماً يمكن أن يثير بعض الإشكاليات في التتابع بين اللقطات.

هذا يعود إلى أن العوامل التي تنتج هذه الاستمرارية، كما الحركة، أو العمق المشترك، تعاني من تناوبات حادة جداً في هذه التغييرات القاسية في الأحجام. مثلاً، إذا ما صورنا لقطة عامة كبيرة لسيارة تسير بسرعة (100 كلم) في الساعة، ثم بعدها لقطة قريبة لأحد الأشخاص في داخلها، وبينما تستمر السيارة بسرعة (100 كلم) في الساعة، فسيحدث أن هذه اللقطة القريبة، سيكون الشعور فيها بالسرعة الناتجة في العمق، أسرع بكثير مما كانت عليه في اللقطة العامة.

في الحقيقة في كلتا اللقطتين تسير السيارة بالسرعة نفسها، لكن سيختلف إدراك السرعة في علاقة الحجم باللقطة. لتجنب هذه التفاوتات في السرعة، فالسيارة في اللقطة العامة يجب أن تسير بسرعة (120 كلم) في الساعة، وفي اللقطة القريبة بسرعة (70 كلم) في الساعة تقريباً...

هناك العديد من المجلات المختصة التي تعالج هذا النوع من الإشكاليات في التتابع إضافة إلى أن هناك إعلانات لجداول تقيس هذه التعويضات بالنسبة إلى حجم اللقطة. هناك أيضاً طرق أخرى لتنظيم مونتاج اللقطات، لكن هذه متضمنة في عوامل أخرى كزوايا عدسات الكاميرا، التي سندرسها لاحقاً.

٣ - ٤) عناصر تحدد التأطير:

حتى اللحظة، حددنا مفهوم اللقطة، ومفهوم التأطير، وكنا قد حللنا أحجام اللقطة، بوظائفها وقوانينها التكوينية. رأينا في الصفحات السابقة كيف يمكن لعناصر سردية أو وضعية أمام الكاميرا أن تحدد حجم اللقطة. لكن، ما هي العناصر التقنية التي تحدد التأطير؟ ما الذي يجعل اللقطة مختلفة عن أخرى، بالرغم من أنها تصور الشخص نفسه أو الموضوع و بحجم اللقطة نفسه؟



لاحظوا هذه الكوادر الثلاثة من "الفك المفترس"، (س. سبيلبرغ ١٩٧٥). يحافظ فيها، وباختلافات بسيطة، على حجم اللقطة نفسه. الفراغ على الجانبين، والفراغات السفلى والعليا هي تقريباً متطابقة. لكن مع ذلك، لاحظ العمق: في الكادر في الوسط واليمين، يظهر في القسم السفلي اليساري بعض الأعشاب. يبدو أن المنظر يأخذ حضوراً أقوى.

من جانب آخر، الكادر في الوسط واليمين، شخصية "روي شيدر" يبدو جسمه أكثر حضوراً، يبدو أنه يزداد سمنة حيث يكبر أنفه. تنتمي هذه الكوادر الثلاثة للقطة نفسها التي صورت جامعة بين (ترافيلينغ) مقترباً من الشخصية، بزوم رجعي، أي، "تيليعدسي". حركة الاقتراب، معوضة من خلال البعد البؤري، جاعلاً حجم الإطار أن يكون نفسه، لكن في العمق، يأخذ حضوراً، كما الموضوع، الذي يمتلئ ويفقد التسطح الناتج عن العدسة التيلي. هذا يجعلنا نشك أنه في صنع إطار تتدخل عدة عناصر لم نعالجها بعد. هناك ستة مؤشرات رسمية تحدد التأطير:

١)	الإطار أو الحقل.
٢)	بُعد الكاميرا عن الموضوع أو الشخصية.
٣)	العدسات المستخدمة.
٤)	عمق الحقل.
٥)	زاوية الكاميرا للمحاور الثلاثة: Z،Y،X.
٦)	نوع الفيلم، أو علاقة شكل الصورة.

٣ - ٤ - ١) الإطار أو الحقل:

ربما يكون هذا، الشرط الأوضح، فالإطار أو الحقل، هو المساحة المتعلقة بالتأطير، إنه المؤشر الأكثر ارتباطاً بجوهر الصورة بحد ذاتها، بما أنه هو ما نراه في اللقطة.

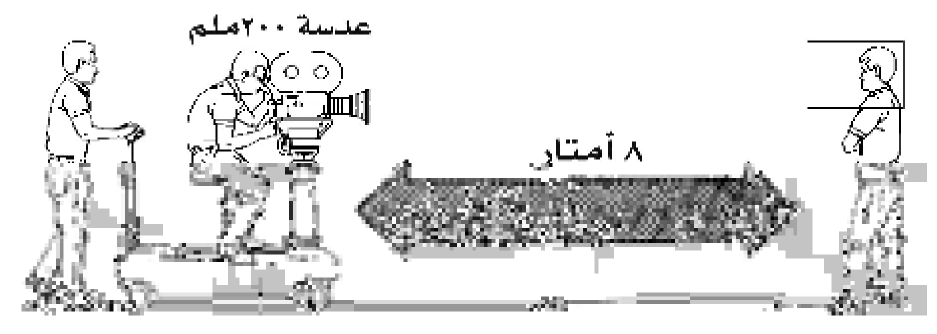
التأطير - كما يشير اسمه- يعني تقييد الجزء الواقعي الذي يحيط بنا داخل مربع (أو مستطيل، حسب النوع). الإطار أو الحقل، هو إذاً، جزء من مساحة الإطار الموجود. وبالعكس، فخارج العمق هو كل ما يمكنه أن يكون خارج الإطار، أي "SPACE OFF"، أو الأشياء التي لا نرى، والتي نحدسها في الكثير من المرات.

ستحدد حجم المساحة التي نؤطرها حجم اللقطة، وهذا الحجم يأتي بدوره محدداً ببعد الموضوع أو الشخص عن الكاميرا، وبالمسافة البؤرية للعدسة.

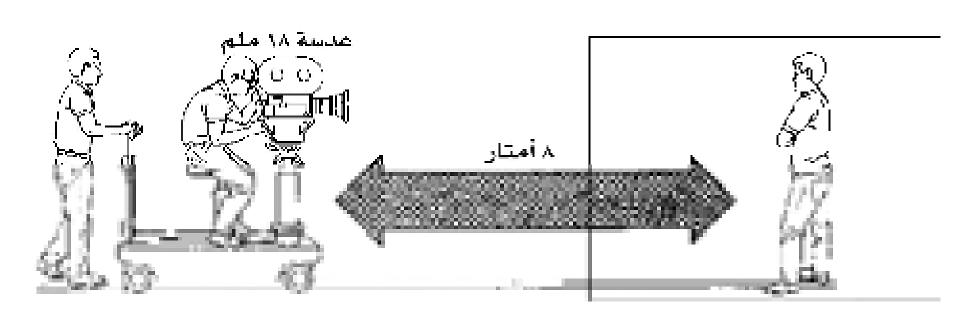
٣ - ٤ - ٢) بُعد الكاميرا عن الموضوع والعدسة:

سندرس هذين المؤشرين معاً، ولا سيما أن علاقتهما تحدد التأطير وسيبدو تحليلهما منفصلين شيئاً غير مجدٍ. يُشتق عمق الحقل، من العدسة المستخدمة، وسندرسه لاحقاً، بما أن عناصر أخرى كفتحة العدسة والبؤرة، ودائرة الارتباك أيضاً تؤثر فيه.

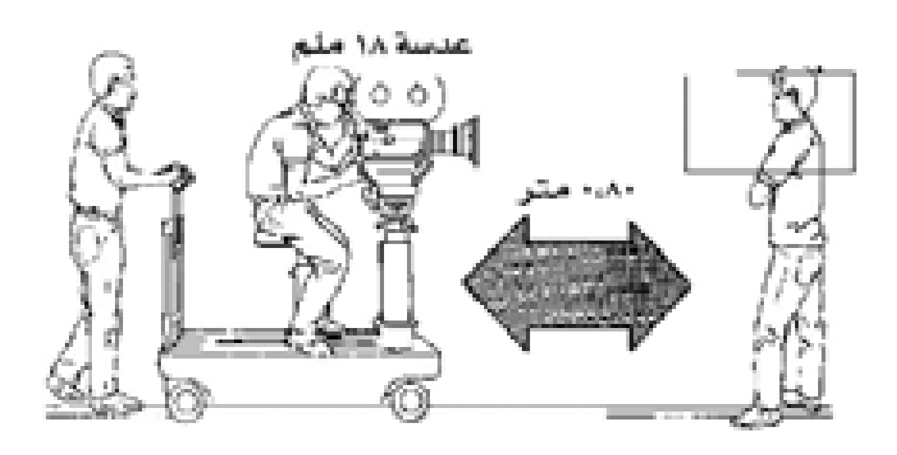
لنفترض أننا سنضع الكاميرا على بعد ثمانية أمتار من الموضوع.



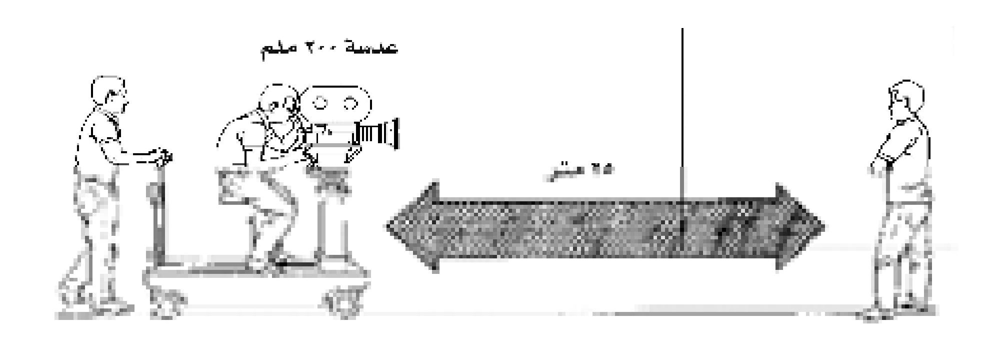
يمكن الحصول على لقطة قريبة، عند استخدام عدسة مقربة، أو لقطة عامة إذا ما استخدمنا عدسة منفرجة الزاوية.



إذا ما استخدمنا العدسة المنفرجة الزاوية، لنفترض 18 ملم (لـــ 35 ملم) لبعد بؤري، وكنا نريد تصوير لقطة قريبة بالشكل نفسه الذي حصلنا عليه مع العدسة المقربة في الشكل ١، فعلينا أن نقلّص المسافة بين الكاميرا والموضوع، بحيث تكون الكاميرا أقرب إلى الموضوع، أو الموضوع أقرب إلى الكاميرا.



ولو كنا نريد العكس، أي الحصول على لقطة عامة بالحجم نفسه لما استطعنا فعله بعدسة الزاوية المنفرجة في الشكل ٢، لكن باستخدام عدسة مقربة، فإننا بحاجة إلى زيادة المسافة بين الكاميرا والموضوع.



أمام تأطيرين من النوع نفسه، مصورين بعدسات لمسافات بؤرية مختلفة، تظهر لنا عدة تشويهات للصورة، التي ستُنتج معنى، كما سنرى لاحقاً.

بسبب عدسات الكاميرا، زاوية الالتقاط من عدسة لأخرى تختلف حسب قطرية نوع الصورة التي نتعامل معها. وهكذا، كلما كان النوع أكبر قطرية، زادت زاوية الالتقاط، للمسافة البؤرية نفسها. لهذا المبدأ، فالمسافة البؤرية لعدسة ما ليست صفة محددة لها، وإنما مصاحبة للنوع الذي ستستخدمه العدسة.

وهكذا، سنحاول مبدئياً وضع تصنيف مبسط للعدسات بحسب مسافاتها البؤرية والأنواع المستخدمة، لندخل فيما بعد في صفات الصورة التي شكلها كل منها.

	٣٥ ملم مشوهة	٣٥ ملم ٣٥،١:١	١٦ ملم ٣٣,١:١	ccd 2:3 فيديو 3:4
عدسات منفرجة	٣٥ إلى ٥٠ ملم	١٠ إلى ٢٥ ملم	٥,٧ إلى ١٢,٥ ملم	٧,٥ إلى ١١ ملم
عدسات متوسطة	٥٠ إلى ١٠٠ملم	٢٥ إلى ٦٠ ملم	١٢,٥ إلى ٣٠ ملم	١١ إلى ٢٥ ملم
عدسات مقربة	من ١٠٠ إلى ١٠٠٠ ملم	من ٦٠ إلى١٠٠٠	من ٣٠ إلى ١٠٠٠ ملم	من ٢٥ إلى ١٠٠ملم

٣-٤-٣) العدسات المتوسطة، صفات الصورة المنتجة واستخداماتها:

اعتبر المخرجون السينمائيون الكلاسيكيون أن عدسة الــ (٥٠ ملم) هي العدسة التي تنتج الصورة الأقرب شبهاً بالرؤية البشرية، بالرغم من أن هناك إشكالية في الوقت الحالي بين الــ (٣٥ ملم) والــ (٥٠ ملم) الكلاسيكي. لهذا السبب، فالعدسات المتوسطة هي مناسبة لتصوير لقطات ذاتية.

تنتج العدسات المتوسطة منظوراً ذا مظهر طبيعي، أي إن المسافات بين الأشياء أو الأشخاص المتموضعين في العمق، تنتمي في الصورة، إلى ما يمكن التقاطه في شبكية العين البشرية.

في الصور المتشكلة من العدسات المتوسطة، العلاقة بين المسافات والحركة هي طبيعية أيضاً، أي إن السرعة في الصورة تتطابق مع السرعة التي نستقبلها نحن.

لا تتعرض الصورة التي تشكلها العدسة المتوسطة لتشويه دائري، ولا امتدادات، إن إخلاصها للمرجع هو في حده الأقصى.

عادة تكون أحجام الديكورات متعلقة بمسافة العمل للعدسات المتوسطة. إذا كنا نريد أن نصنع مشهداً مع عدسة مقربة، ولم تكن الديكورات مهيأة لذلك، سنجد أنه ليس بإمكاننا تصوير أكثر من لقطة قريبة.

في مساحات صغيرة، عادة تكون العدسات المتوسطة غير كافية لتصوير لقطات عامة. يعود هذا لزاوية الالتقاط. ولحل ذلك يجب الفصل بين الكاميرا والمواضيع أو الشخصيات المصورة، ولكن ليس بالإمكان تحقيق هذا دائماً في ديكورات طبيعية.

عمق الحقل ممتاز، بالنسبة للفتحات المتوسطة والمغلقة، لكن بإمكانها أن تصبح إشكالية في الفتحات الكبيرة. تتركز هذه المشكلة في العدسات التشويهية، التي عامة هي أقل إضاءة.

عمل الكاميرات مع هذه العدسات مستقر، بما أن زاويتها الالتقاطية هي متوسطة. نتائج الاهتزازات أو الضربات مقبولة نسبياً، إذا ما قارناها مع عدسة مقربة.

٣-٤-٤) العدسات المتوسطة واستخداماتها التعبيرية

تمنح العدسات المتوسطة شفافية للسرد، أي، بما أن الصور المنتجة مخلصة لمرجعها، إذاً هي لا تعطي دلالة على وجود مخرج بين القصة والمتفرج.

في هذا الاتجاه، عدسة الـــ (٥٠ ملم) هي عدسة السينمائيين الواقعيين بامتياز، مشيرين إلى خوفهم من العدسات المقربة والمنفرجة الزاوية.

تقاربها مع الرؤية البشرية، يولد سهولة أن يجرّب المتفرج ما يدعى الانطباع الأولي، هذا يجعل من نظرة الكاميرا نظرته نفسها. وإذا ما ظهرت هذه الظاهرة أيضاً في بقية العدسات المقربة والمنفرجة عند ظهور صور غير طبيعية، تفرض على المتفرج أن يتعرف على عالم غرائبي مجهول بالنسبة إليه.

من جانب آخر، وكما أشرنا سابقاً، إن استخدام العدسات المتوسطة لتصوير لقطات ذاتية هي تقنية شائعة. إذا استخدمنا، مثلاً، عدسة منفرجة الزاوية لتصوير رؤية شخصية، يمكن أن نعطي فكرة أن هذا الشخص غير متزن، أو أن له تعاملاً شاذاً مع الواقع. مع ذلك، إن استخدام عدسات مقربة في تصوير لقطات ذاتية ينتج تأثيراً بؤرياً للنظرة للشخصية، أي، تحديد الواقع في محيط يلفت انتباه الشخصية بشكل خاص. مع ذلك، فهذه التقنية الأخيرة، تذهب ضد المسلّمات الدنيا للواقعية.

في هذا الاتجاه، حاول (هيتشكوك) في فيلم "النافذة الخلفية" أن يُبقي على التماسك بين المُراقب والصورة المراقبة، بالرغم من أنه من أجل ذلك

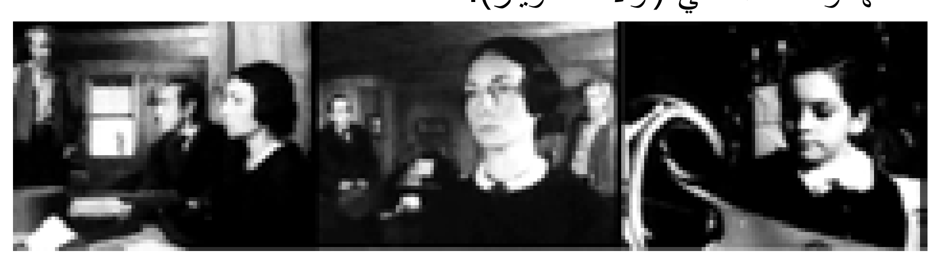
كان عليه أن يضيف عناصر درامية ككاميرة تصوير فوتوغرافية بعدسة مقربة. الصور للعدسات المتوسطة هي طبيعية، ولكن يمكن أن تكون كلاسيكية أو غير تعبيرية إذا ما استخدمت بكثرة.





٣-٤-٥) العدسات منفرجة الزاوية، صفات الصورة التي تنتجها واستخداماتها التعبيرية:

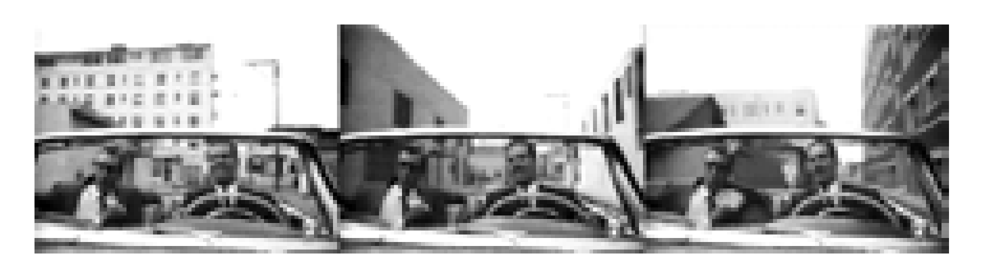
بالرغم من أنها عدسات تُستخدم في الأوقات الحالية، فاستخدامها لم يعمم حتى نهايات الثلاثينيات. حسب ما تشير عدة دراسات في تاريخ السينما، فقد كان السينمائي الشهير (غريغ تولاند) خلال تصوير المواطن "كين"، هو من عمم استخدام العدسات البؤرية الطويلة. هذا كان من دون شك محرضاً من هاجس (أورسون ويلز) للتصوير بعمق شديد في حقل الصورة. لقد جمع (تولاند) بين عدسات الــ (٢٤ ملم) مع الفيلم الجديد لــ (كوداك سوبر اكس اكس)، وبإضاءات داخلية من أقواس ذات قوة عالية، جرى استخدام هذه التقنيات سابقاً من قبل مخرجين مثل: (ستروهايم) أو (جون فورد)، إلا أن نظامها وضعه الثنائي (تولاند - ويلز).



لدينا هنا كادر من فيلم "المواطن كين"، حيث يمكن ملاحظة استخدام عدسات ذات بؤر واسعة وعمق للحقل. سنحللها لاحقاً بالتفصيل.

الصفات للصور المصورة بالعدسات المنفرجة هي التالية:

١) تقديم المنظور بشكل مضخم، أي، إن المسافة بين الأشخاص أو المواضيع الموجودة في العمق تبدو كأنها أكبر في الصورة، مما هي عليه في الواقع حسب استقبالنا لها.



لاحظ هذا المشهد من الكوادر في فيلم "عطش للشر"، (أورسون ويلز ١٩٥٨). يستخدم فيها عدسة بؤرية منفرجة، ما يجعل الأبنية التي تمشي السيارة بمحاذاتها تبدو في الصورة أكبر بكثير مما هي في الواقع. التأثير نفسه موجود في مساحة السيارة، التي تبدو مبتعدة كثيراً عن السائق ومرافقه. هذه التأثيرات هي تضخيمات للمنظور سببتها العدسات المنفرجة. كلما كان البعد البؤري للعدسة أقل، كان الإحساس بالمنظور أكبر.

٢) ونتيجة للنقطة السابقة، ستبدو السرعة في الصورة أكبر. هذا ناتج عن تضخيم المسافات، تبدو الحركة أشد، مما يعني أن السرعة في الصورة تبدو أكثر مما هي عليه في الواقع. يمكن ملاحظة هذا التأثير تماماً في المثال السابق. لقب بعض المصورين هذه العدسات "العدسات ذات الأبعاد السبعة"، بما أنه عندما يخطو الشخص مجرد خطوة تبدو الشخصيات كأنها تقدمت مسافة كبيرة. ينتج هذا التأثير نفسه عندما تتحرك الكاميرا. نحن معتادون حالياً على هذا التأثير لاستخدامه كثيراً عندها.

٣) تعاني الصورة الناتجة عن العدسات المنفرجة من تشوهات محيطية، ما يجعلها أكثر وضوحاً عندما يكون هناك خطوط مستقيمة، عمودية وأفقية. يبدو هذا التأثير أكثر وضوحاً، عندما تكون هذه الخطوط أقرب إلى الكاميرا. يمكن ملاحظة التشويه في الكادر التالي في مساحات السيارة.



في اللقطات القريبة، العدسات المنفرجة الزاوية تُنتج تشويهات في وجه الشخص، ما يجعلها ذات وقع شديد. لقد استغل (أورسون ويلز) هذا التأثير في الكثير من أعماله.





يمكن اختصار التشويهات للعدسات المنفرجة التي تحصل في الوجه البشري في النقط التالية:

عادة تنتج "تضخماً" في الوجه، ولا سيما في الأجزاء المحيطة به، كما الخدين. يمكن ملاحظة الشكل الفظيع الذي يمثله (أورسون ويلز) في الكادر الشمالي، وبالرغم من أنه سمّن نفسه ليلعب دوره في عطش للشر، فقد ضاعف هذا الإحساس بالبدانة من خلال هذه العدسات.

يبدو الأنف متطاولاً، أو خارجاً عمّا هو مألوف. في الكادر في اليمين، يواجه (جوستن كوتين) هذا التشوه في المواطن "كين".

الفكان والذقن أيضاً تبدو أضخم. يمكن ملاحظة هذا التأثير في الكادر المتوسط، الذي ينتمي أيضاً إلى عطش للشر.

الفم، ولا سيما عند الابتسام، يبدو أكبر مما هو عليه. نعود إلى الكادر اليميني.

تبدو العيون غائرة، ما يدفع بالنظرة إلى أن تفقد قوتها. لنلاحظ الصورة في الوسط.

٤) نتيجة زاويتها الكبيرة للالتقاط، فالعدسات المنفرجة هي عرضة لتنتج "فواصل" أو "لمعات" في الصورة. هذا يعود إلى أن أي ضوء مباشر يصل إلى الكاميرا يدخل إلى العدسة، بالذات لكبر زاويتها. يجب حماية العدسات المنفرجة جيداً ضد الأضواء الطارئة. لهذا السبب فهي في غاية الحساسية للضوء المعاكس.

٥) العدسات المنفرجة قادرة على إعطاء لقطات عامة في ديكورات طبيعية حيث يوجد القليل من الحضور. عندما يراد التحديد فمن الضروري وجود منظار خاص للمسافات البؤرية لهذه العدسات، ولا سيما في أماكن ضيقة، لأنها ستمنحنا فكرة عن اللقطة الأوسع التي يمكن الحصول عليها.

(ستأتي لحظة في حياتنا المهنية لن نكون بحاجة لهذا المنظار، لأنه سيتطور مع الوقت إحساس فطري شبه كامل لحساب العدسة المناسبة لكل لقطة. على أية حال يساعد المنظار على تحديد خلق الإطار والوضعية في الكادر، لذلك، من المعتاد مشاهدة المخرجين المهمين يستخدمون هذه الأداة خلال التصوير).

في "عطش للــشر"، نتيجة اســتخدام هــذه العدسات كــان يمكــن تصوير لقطة متوسطة لمجموعة تتــألف مــن ثلاثــة أشــخاص فــي مساحة محدودة جداً كما هو المصعد.

٦) هذه العدسات، نتيجة بنائها، تكون عادة مضيئة جداً، ما يعني أنها تسمح باستخدامها في الأماكن قليلة الإضاءة.

٧) من جانب آخر، يساعد شكل هذه العدسات على التقاط كل الحقل، أو عمق الحقل كاملاً. وإذا ما أضفنا إليها فتحة عدسة مغلقة، فلن نقلق أبداً بشأن "الفوكس". عادة يكون لهذه العدسات حد أدنى من الفوكس، ما يعني أنه يمكن الاقتراب كثيراً من الموضوع أو الشخص ويكونان واضحين للغاية. في وضعيات معقدة أمام الكاميرا، حيث يمكن أن تكون مشكلة بؤرية، يكمن الحل في استخدام العدسات المنفرجة في الكثير من الحالات.

٨) عندما تُستخدم العدسات المنفرجة والكاميرا في حالة حركة على الكتف، فإن الاهتزازات والضربات محدودة للغاية، ما يعني أنه ينصح باستخدامها في هذه الحالة من الحركة.

٣-٤-٦) العدسات المنفرجة واستخداماتها التعبيرية

ما إن تتحدد صفات الصورة الملتقطة بالعدسات المنفرجة، فإن الاستخدامات التعبيرية التي يمكن استنتاجها كثيرة. أغلبها كان قد استخدم عبر تاريخ السينما الطويل.

١) يعطي استخدامها في طبيعة مفتوحة تأثيراً دراميا، مشكلة عملقة المواضيع. يصبح هذا التأثير ملفتاً للانتباه عندما يكون الصراع في الفيلم موجوداً في نضال الإنسان ضد الطبيعة. يصبح هذا التأثير أقوى إذا ما كان هناك جبال ومواقع في مقدمة الكادر. لنلاحظ هذه الكوادر المبدئية في "طرق المجد".



عندما نشكل مواقع متقدمة في الكادر، سيكون تأثير العدسة المنفرجة على المنظر أقوى وقعاً. بإمكان خطوط، أو طريق، أو غابات، أو وديان المساعدة في هذا الهدف.

٢) بإمكان هذا التضخيم للمساحات أن يكون في غاية الفائدة لنا عندما نريد التعبير عن الانفصال بين شخصين أو أكثر، وجهات نظرهم المتعارضة، مواقفهم العنيدة. المسافة الحقيقية بينهم مضخمة بسبب هذه العدسة، وهذه المساحة المضاعفة تبدو كاستعارة لبعدهم. لنحلل بعض اللقطات في فيلم "المواطن كين".



تبدو الخلافات المهنية بين "شارلز فوستر كين"، (أورسون ويلز)، وشخصية "جوزيف كوتين"، واضحة للعيان في اللقطة التي على اليسار، حيث تُبقي العدسة كليهما واضحاً ولكن أحدهما منفصل عن الآخر.

يبدو واضحاً في الكادرين التاليين، المشكلات الزوجية بين (سوزان اليكساندر) و(شارلز فوستر كين). المسافة التي تفصل بينهما كبيرة لوضعهما أمام الكاميرا، ولا سيما الكادر في الوسط، تبدو المسافة مضاعفة نظرا لاستخدام هذه العدسات.

٣) عند تحقيق فيلم يمكن أن نكون مهتمين بتسريع الحركة لشخص لإظهار حالته المعنوية. يمكن للسرعة التي تقدمها العدسة المنفرجة أن تساعد على تضخيم بعض الأفكار مثل: نوبة، سرعة، عصبية. لنلاحظ هذا التأثير في فيلم "المتخرج" (مايك نيكولس ١٩٦٧).



سرعة الشخصية "داستن هوفمان" ينطلق سريعاً ليصل إلى حفل زفاف حبيبته مع رجل آخر ومنعه، تبدو واضحة في هذه اللقطة. بشكل منفصل عن كون السيارة تمشي حقيقةً بسرعة كبيرة، وأنها تصور بـــ (١٨) كادراً في الثانية. (ليعرض فيما بعد بسرعة (٢٤) كادراً في الثانية، والحصول على سرعة أعلى)، تساعد إضافة عدسة منفرجة بشكل كبير على الحصول على هذا التأثير.

بالنسبة لهذا القسم، عليّ أن أشير إلى أن السرعة التي تنتجها عدسة منفرجة توجد عندما تتحرك الكاميرا، أو عندما توجد حركة تباعد أو اقتراب للكاميرا. وهكذا مثلاً، يختفي هذا التأثير بشكل كبير في لقطة عامة مصورة

بعدسة منفرجة، عندما لا تتحرك الكاميرا، والحركة داخل الإطار هي عمودية على المحور العدسي.

٤) عند تحريك كاميرا بعدسة منفرجة، فإن تغيير حجم اللقطة يحصل بشكل سريع جداً. وهكذا بإمكاننا الانتقال من لقطة عامة إلى لقطة قريبة، بانتقال بحد أدنى، بالمقارنة مع عدسات أخرى فيمكن مضاعفة هذا التأثير عدة مرات إذا ما كان هناك اقتراب مزدوج، (كاميرا - موضوع) و(موضوع - كاميرا). في اللقطات المشهدية، التي سندرسها لاحقاً، العدسات المنفرجة تسمح بمرونة كبيرة في تغيير حجم اللقطة. يستخدم (سبيلبرغ) في فيلم "قائمة شيندلر"، هذه التقنية لاقتراب مزدوج وعدسة منفرجة، في لقطة عامة في مواجهة بين أحد الضباط الألمان والمهندسة المسؤولة عن بناء بيت لزملائها السجناء، فينتقل إلى لقطة قريبة منها قليلاً بعد أن يقرروا إعدامها هناك...

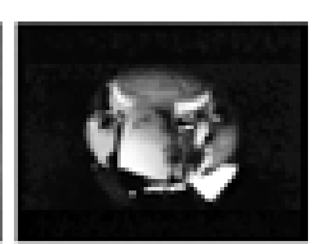


هناك جمع بين حركة الكاميرا مع حركة الأشخاص باتجاهها، ما يعني أن التغيير في حجم اللقطة ينتج في وقت ضيق جداً وبنعومة مقبولة بشكل جيد. يمكن استخدام هذا النوع من الحركة نتيجة وجود عدسات منفرجة.

٥) إذا ما كنا قد تحدثنا في استخدام العدسات المتوسطة لتصوير لقطات شخصية للأشخاص، فإننا نستطيع القول أن العدسات المنفرجة يرتبط

استخدامها برؤية الشخص، يمكنها إعطاء فكرة تجريد إنساني أو مرض عقلي له. هذا يعود للرؤية الشاذة للواقع الذي تنتجه العدسات المنفرجة.

يحدث هذا في فيلم "أوديسة الفضاء"، (كوبريك ١٩٦٨)، حيث يستخدم عدسة منفرجة لإظهار الرؤية المريضة للحاسوب (هال ٩٠٠٠).





يستخدم (سبيلبرغ) في فيلم "الفك المفترس" هذه التقنية، ليظهر لنا المشهد في الماء من خلال رؤية السمكة.





في هذا السياق، استخدمت العدسات المنفرجة لتصوير مناظر شاذة أو استهجانية، حيث تُظهر شخصيات مريضة أسوأ ما لدى فطرتها.



في الصور العليا، التي تنتمي إلى فيلم "البرتقالة الآلية"، (كوبريك ١٩٧١)، تُستخدم هذه العدسات لتصوير آثام الأبطال. استخدم (أورسون ويلز) هذه التقنية نفسها في عطش للشر لتصوير جريمة قتل زعيم المافيا المكسيكية.





٦) هذه الطريقة لتصوير الشر، مرتبطة من دون شك بتأثير هذه العدسات على الوجه البشري. الخصوم، حيث جرت العادة على تقديمهم كشخصيات غير مرغوب فيها، يتكون تجاههم شعور أنهم أشخاص سيئون عندما يُصورون بعدسات منفرجة. أيضاً، يمكن للعدسة المنفرجة أن تعطي فكرة عن التشويه السيكولوجي للشخصية المصورة. إن تصوير شخص بعدسة معينة طوال الفيلم، هي تقنية شائعة نسبياً، أو يمكن تغيير العدسة حسب تطور الشخصية.

٧) وهكذا، فالعدسات المنفرجة يمكنها إعطاء فكرة أن شخصية ما تتشكل من الواقع الذي يحيط بها، بما أن العمق واضح تماماً، بينما عدسة مقربة يمكنها إعطاء فكرة أن الشخص غير واعٍ لواقعه، بما أن محيطه غير واضح بؤرياً. أطروحات من هذا النوع هي التي تحدد استخدام هذه العدسة أو تلك للشخصية، طوال الفيلم.

٨) عندما نتحدث عن الانطباع الأولي، فإننا نتحدث عن صعوبة أن يتقبل المتفرج نظرة الكاميرا كما لو كانت نظرته الشخصية. كما أشرنا سابقاً، ينتج هذا الانطباع الأولي بسهولة أكثر إذا ما كانت العدسات المتوسطة هي المستخدمة، فلا يُدفع المتفرج لقبول علاقة منظورية يمكن أن تكون غريبة بالنسبة له. عندما نصور بعدسات منفرجة، يمكن أن تحصل ظاهرة انطباع سلبي، أي نشعر أن نظرة الكاميرا نظرة غير طبيعية، كما لو أنه حضور يترصد بالشخصيات. يصبح هذا الشعور واضحاً عندما توضع الكاميرا خلف الشخصيات وتتبعها من زاوية غير مألوفة.

في "طرق المجد"، يستخدم (كوبريك) هذه التقنية كثيراً، مضيفاً لها الحركة الطافية لجهاز "الستيدي كام". يستطيع الحصول على نظرة خاصة بالحضور الشبحي الموجود في الفندق.



يجب التفريق بين هذه التقنية في التصوير، للقطات الشخصية لـــ "الفك المفترس" (سبيلبرغ ١٩٧٥)، أو لـــ "هال ٩٠٠٠" في "أوديسة الفضاء" (كوبريك ١٩٦٨). الانطباع الأولي السلبي، ليس لقطات شخصية لشخص لا نراه، وإنما محاولة تشكيل حضور مهدد للشخصيات. لا داعي لوجود عين قاتل خلف هذه اللقطات، لأن دوره هو إقلاق مضجع المتفرج، لا أن يظهر لنا أن ثمة أحداً ينظر إلينا.

بمسافات بؤرية معقولة، (عدسات متوسطة) هذه التقنية أيضاً تستخدم كما في "آليين"، الراكب الثامن" (ر.سكوت. ١٩٧٩)، حيث حضور شيء مهدد يستخدم عبر هذا النوع من اللقطات.







انتشر استخدام هذه التقنية في أفلام الرعب منذ منتصف الثمانينيات، (بما أن استخدام العدسات المنفرجة لم يكن حالة إجبارية). سنحلل هذه التقنية بشكل أعمق، عندما نعالج خارج الحقل، بما أنه إضافة إلى الأسباب السردية، يمكن أن توجد أسباب لها علاقة بالتكلفة، لاستخدام الانطباع الأولي السلبي.

٩) ونتيجة تطور الأجواء المغلقة للتلفاز في منتصف السبعينيات فقد بدأ ترويج أوائل كاميرات أنظمة المراقبة. عادة تستخدم هذه الكاميرات عدسات منفرجة للإحاطة بأكبر جزء ممكن. في السينما في الثمانينيات والتسعينيات، عبر تقليد صورة كاميرات المراقبة، بدأ تصوير لقطات من هذا النوع، حيث يصور المشهد من مواقع مرتفعة وبزوايا منفرجة.



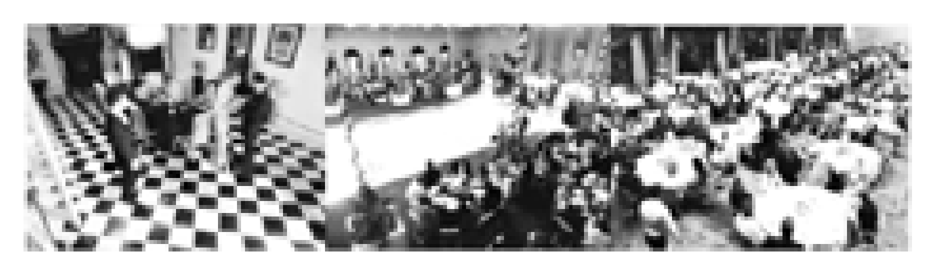

في الكادر في اليسار، في فيلم "نظرية" (أليخاندرو إمينابار ١٩٩٦)، يمكننا ملاحظة مقطع مصور مقلداً صورة كاميرة مراقبة، لكن مع ذلك، فالكادران التاليان لـــ "ثيلما ولويس"، (سكوت ١٩٩١)، يبدوان أكثر إقناعاً، ليس فقط لنعومة الصورة، وإنما لاستخدام عدسة منفرجة تشوه المشهد وتعطي حقلاً كبيراً.

في كليهما، فوجئ الأبطال بخصومهم. استخدم هذا الشكل في التصوير لإعطاء فكرة أن أبطالنا مراقبون من قبل "العين التي يراها الجميع"، وقد فقدوا امتياز الخصوصية.



في "استعراض ترومان"، تقلد الكثير من اللقطات الإطارات والعدسات كما لو أنها من كاميرا موجودة في قلم. هذه الكاميرات، التي راجت في منتصف التسعينيات، يمكن إخفاؤها بسهولة لصغر حجمها، ما يجعلها تستخدم في تقنيات الكاميرا الخفية. بالطبع يوجد في هذه الكاميرات عدسات منفرجة حادة، ما يعني أن صورها هي تنوع لكاميرات المراقبة.

١٠) أخيراً، هذه التقنية في التصوير، كاميرا مرتفعة في زاوية وعدسة منفرجة، اتجهت لتقدم المكان المحيط. هذا ما يحصل في "كازينو"، (سكورسيزي ١٩٩٨)، حيث الحجم الكبير والفخامة لـــ (لاس فيجاس) يبدوان مؤطرين بشكل كبير من خلال هذه العدسات المنفرجة.



١١) يجب الإشارة إلى أن بعض المخرجين مدمنون على هذه العدسات. والأسباب التي يستخدمونها لتبرير ذلك عديدة، لكن الإحساس المخيم أن الصور المصورة بعدسات منفرجة تُنتج في المتفرج أحد أهم الأسباب التي تدعو لاستخدامها.

كخاتمة، علينا الإشارة إلى أنه إذا ما كان صحيحاً في الكثير من الحالات اختيار عدسة منفرجة من جانب المخرج يأتي مشروطاً بالمساحة المحيطة الصغيرة المتاحة، أو نتيجة تحقيق بُعد معين لعمق الحقل ضروري للكادر، صحيح أيضاً أن استخدام هذه العدسات له مجموعة مضامين تعبيرية يجب استغلالها. سنعالج لاحقاً المسائل المتعلقة بعمق الحقل، بما أنها تعتمد على البعد البؤري للعدسة، إلا أنها ليست العامل الوحيد المتعلق بتحقيقه.

٣-٤-٧) العدسات المقربة، صفات الصورة المنتجة وعملها:

كما نعرف جميعاً، فالمصطلح "تيلي" يعني "عن بعد"، وهذا هو تحديداً ما تقوم به هذه العدسات: تصوير عن بعد. العدسات "التيلي" أو المقربة هي عدسات بأبعاد بؤرية طويلة، بالتالي لديها زاوية ضيقة لالتقاط الصورة. عملياً، هذه العدسات مشهورة بطولها، بالرغم من أن حجمها أصبح أصغر حالياً، مقلصاً للبعد البؤري اللاحق، الذي لا يتوافق مع بعدها البؤري السابق. إن لم يكن كذلك، فإن استخدامها كان سيتضاءل كثيراً نظراً لحجمها ووزنها. ليس من المعتاد أن يكون حجم عدسة مقربة (٢٠٠ ملم) هو (٢٠ سم) كما يمكن أن يعبّر الاسم عن ذلك...

تسمح العدسات المقربة نظراً لضيق عدسة الالتقاط، بتصوير مواضيع أو شخصيات بعيدة، والحصول على حجم في اللقطة أكبر مما هو عليه في الواقع. وهذا مفيد عندما لا نستطيع أن نكون قريبين من الموضوع أو الشخصية التي نريد تصويرها. سمح هذا بتطوير مجموعة من الأصناف السمعية البصرية التي تتغذى بشكل متواصل من ميزات هذه العدسات:

A) عادة تُستخدم العدسات المقربة في الأفلام الوثائقية حول حياة الحيوانات، عندما يكون وجود فريق التصوير مؤثرا على سلوك الحيوانات، أو لتجنب الأذى الجسدي لهؤلاء السينمائيين.

B) في الأفلام الوثائقية التي تحاول تصوير السلوك البشري، سواء كانت أفلام أنثروبيولوجية تقليدية في المدن، فإن استخدام عدسات مقربة يساعد على تصوير مشاهد لا يمكن تصويرها إذا تواجد فريق التصوير قريباً منها .

C) يحدث شيء مشابه في ريبورتاجات التحقيق الصحافية. في هذا النوع، الدخول إلى بعض الأماكن غير مسموح دائماً، أو يمكن أن يكون خطراً، ما يعني أن التصوير عن بعد سيكون أكثر أماناً، باستخدام عدسات مقربة، عادة تكون تقنية رائجة لالتقاط صور دون أن تُكتشف. (في عالم الصحافة الوردية، تستخدم هذه العدسات عادة لتصوير اللقطات التي تدعى "مسروقة".

D) يعود الفضل في الكثير من البث الرياضي أو الاستعراضي لوجود هذه العدسات.

بالرغم من أنه من الممكن أن يبدو استخدام عدسة مقربة له الكثير من الميزات ، إلا أن الصور الملتقطة بهذه العدسات تقدم عيوباً محددة. أحد أهمها هو تقلص المنظور، حيث تصبح المسافات مضغوطة بين المواضيع أو الأشخاص الموجودين في العمق. لهذا السبب، فالمسافات في الصور الملتقطة بالعدسات المقربة تبدو أقل مما هي عليه في الواقع.



لاحظوا هذه اللقطات في فيلم "راعي بقر منتصف الليل"، (جون شليسينغير ١٩٦٩). كانت قد دمرت العدسة المقربة المنظور حتى تركت كل المواضيع متكاملة في مستوى عمقي واحد.

- هذا الضغط للمنظور متناسب طردياً مباشرة مع البعد البؤري، بمعنى، أنه كلما كانت المسافة البؤرية أكثر، كان المنظور أقل. علينا الإيضاح -من جانب آخر- أن الضغط للمسافات ينتج فقط في العمق وليس بين المواضيع المتساوية البعد عن الكاميرا.



في هذه اللقطة في فيلم "مغـــادرة لاس فيغـــاس"، (مايــك فيجــيس ١٩٩٥)، يمكن ملاحظة هذا المبــدأ. المسافة بــين الموضـــوع والسيارات صحيحة، ولكن ليــست المــسافة بـــين السيارات، حيــث تُـضغط عمقياً. هذا التــأثير علـــى المنظور هو نقــيض مـــا تنتجه العدسات المنفرجة.

- نتيجة للنقطة السابقة، تبدو حركة العمق في الصور المصورة بعدسات مقربة أكثر بطئاً مما هي عليه في الواقع. نتيجة ضغط المسافات، فمهما اقترب الموضوع أو الشخص من الكاميرا، لن يبدو أبداً أن بإمكانه الوصول إليها. يخلق هذا تأثيراً بالبطء في الحركة الموازية في محور الكاميرا. لاحظوا المشهد التالي من فيلم مغادرة "لاس فيجاس"، مهما حاولت الشخصيتان الاتجاه نحو الكاميرا فلن تستطيعا الاقتراب.



- أشرنا سابقاً إلى أن العدسات المنفرجة مناسبة لإنجاز تغييرات مهمة في حجم اللقطة داخل لقطة مشهدية. أما العدسات المقربة، فعلى العكس، ليست مناسبة لاستخدام هذه التقنية، لأنه بالكاد يمكن للحركات المتوازية لمحور الكاميرا إنتاج تغيير في حجم اللقطة. يمكن ملاحظة هذا المبدأ في المشهد الأعلى في فيلم "مغادرة لاس فيغاس"، حيث بالكاد يتغير حجم اللقطة بضعة سنتيمترات...

- بعكس العدسات المنفرجة، فالعدسات المقربة بالكاد يمكنها منح عمق في الحقل، ما يجعل من إيجاد وضوح كامل، أمراً صعباً. في هذه الحالة، فإن الفوكس للحركات المتوازية عند محور الكاميرا تبدو معقدة، ولا سيما، إذا ما كان الموضوع أو الشخص يتحرك بسرعة، وغالق العدسة مفتوح.

- مع ذلك، فنقصان عمق الحقل ليس دائماً هو شيء سلبي. إن قوة الفوكس وعكسه (الغبش) - تكمن في اللعب بين الوضوح وعدم الوضوح- كانت إحدى التقنيات الأكثر استخداماً عبر تاريخ السينما. لاحظوا اللقطة الأولية والنهائية لفيلم "المواطن كين"، (ويلز ١٩٤١). في العمق، حيث هناك "شانادو"، وهي غير واضحة، بشكل كامل، ومبهمة، كما شخصية "شارلز فوستر كين".



- ونظراً لعمق الحقل الضعيف، فإن الشخصيات المنفصلة عن العمق عادة تكون في حالة غبش، لتصبح هذه إحدى الصفات الأهم للعدسات المقربة. ولهذا السبب، فاللقطات المصورة بهذه العدسات فيها درجة كبيرة من عدم السياقية. لاحظوا هذه الكوادر في فيلم "مغادرة لاس فيغاس"، يُخرج العمق غير واضح.

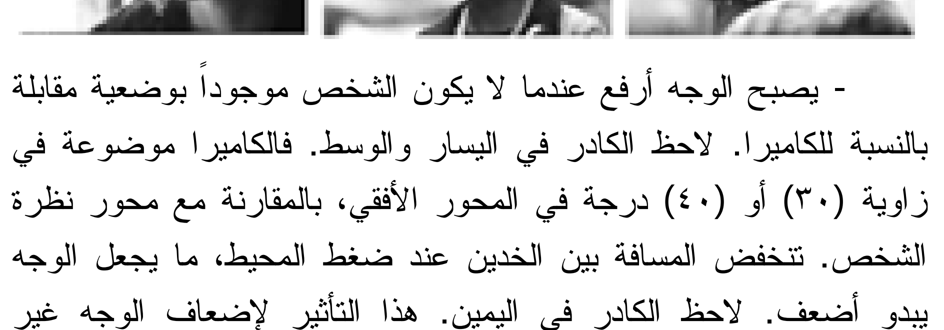



- نظراً لضيق الزاوية التي تلتقطها هذه العدسات، فالأضواء التي تؤثر في العدسة بشكل مباشر عادة تُنتج تأثيراً جمالياً يسعى إليه ويحبذه الكثير من المصورين والمخرجين. هذا التأثير، الذي يمكن ملاحظته في الكادر السابق لـــ (نيكولاس كيج)، يتكون في تحويل مصادر الأضواء إلى أشكال هندسية. وهكذا فكل عمود ضوء، كل ضوء سيارة، كل إعلان تجاري مضيء يتحول إلى مثلث مضيء مشكّلاً حالة جمالية مؤثرة.

- إذا ما كانت العدسات المنفرجة تنتج تشوهات في الوجه البشري، فالعدسات المقربة تنتج نعومة معينة، لأنه عند ضغط المنظور، تصبح مناطق الوجه أكثر نعومة. كما يمكن ملاحظة ذلك في الصور التالية، إنه التأثير المعاكس لما تنتجه العدسات المنفرجة...







- يصبح الوجه أرفع عندما لا يكون الشخص موجوداً بوضعية مقابلة بالنسبة للكاميرا. لاحظ الكادر في اليسار والوسط. فالكاميرا موضوعة في زاوية (٣٠) أو (٤٠) درجة في المحور الأفقي، بالمقارنة مع محور نظرة الشخص. تنخفض المسافة بين الخدين عند ضغط المحيط، ما يجعل الوجه يبدو أضعف. لاحظ الكادر في اليمين. هذا التأثير لإضعاف الوجه غير موجود عند مقابلة الشخص للكاميرا.

- عندما يكون الموضوع موجوداً بشكل مواجه للكاميرا، فالعدسات المقربة تقلل من حجم الأنف والذقن. هذا التأثير، كما السابق، نظراً لضغط المحيط. لاحظوا الكادر في اليمين.

- تبدو النظرة كما لو أن لها حضوراً أقوى. على عكس العدسات المنفرجة، التي تضمر فيها النظرة، فالعدسات المقربة تبرزها، دائماً إذا ما

كانت العيون في حالة فوكس صحيحة، وعندها لا تظهر الظاهرة المعروفة "بالنظرة المغبشة". هذه الظاهرة تنتج إذا ما كان هناك عمق ضعيف جداً في الحقل، ضعيف لدرجة أنه لا يمكن الإحاطة بكل عمق الوجه. وهكذا، فإننا نريد وضع الفوكس على الأنف مثلاً، وليس العيون، أو العكس. هذا التأثير "للنظرة المغبشة"، يمكن تقديمه كأبعاد بؤرية طويلة البعد، وفتحات كبيرة للعدسة.

- علينا محاولة تجنب ظاهرة النظرة المغبشة. فيفضل ترك الأنف وباقي الوجه في حالة غبش، ولكن ليس العينين. عند ترك جزء من الوجه بشكل طفيف خارج البؤرة يمكن استخدامه كأداة تصويرية للتخفيف من نعومة الجلد ذي العيوب، ولكن بشرط أن تبقى العينان في حالة فوكس.

- بشكل عام، ودائماً آخذين بالحسبان أن قوانين التصوير هي شيء معقد، فعادة يكون أصحاب الوجوه ذات الملامح القاسية مسرورين لتصويرهم بهذه العدسات.

- وبالعودة إلى استخدامات العدسات المقربة، لزاويتها الضيقة في الالتقاط، ونتيجة العدد الكبير للعدسات المتوسطة، التي عادة تكون قليلة الإضاءة، أي إنها ليست قادرة على العمل في ظروف صعبة الإضاءة. يكون في العدسات المقربة عادة مؤشر كبير للامتصاص، وفتحتها القصوى هي دائماً أقل من العدسات المتوسطة والعدسات المنفرجة من النوع نفسه. فتحة العدسة مثل (٢,٤) أو (٤) هي فتحات قصوى عادة تكون لدى هذا النوع من العدسات.

- نظراً لتعدد العدسات الداخلية، فالصورة التي تنتجها العدسات المقربة عادة تكون أقل دقة. هذا يعود إلى أنه، مهما كانت الدقة في صناعة هذه العدسة، فإن الأخطاء الدنيا في وضع العدسات الداخلية فيها تتراكم، لتُلاحظ في الصورة الناتجة عنها، مظهرة لمعة معينة. عامة، يمكن التأكيد على أنه كلما كان عدد العناصر أقل في العدسة تمكّننا من تحقيق وضوح أكثر في الصورة.

- عادة يكون التصوير بعدسات مقربة معقداً، ليس فقط للمشاكل البؤرية، والفوكس، وإنما أيضاً لأن أي حركة اهتزاز للكاميرا ستظهر واضحة في الصورة. على عكس العدسات المنفرجة. تمتص العدسات المنفرجة اهتزازات الكاميرا، ما يعني أن هذا النوع ليس هو المناسب لاستخدامها في حركة الكاميرا على الكتف، إذا ما كنا نريد الحصول على صورة ثابتة.

٣-٤-٨) العدسات المقربة واستخداماتها التعبيرية

بعد تحديد صفات عمل العدسات المقربة وتحليل التشويهات التي تسببها في الصورة، فمن الضروري معرفة استخداماتها التعبيرية.

١) نظراً للضغط الذي تنتجه العدسات المقربة في المنظور، عندما نصور دائماً مجموعة مواضيع أو أشخاص، فهؤلاء سيظهرون في حالة اكتظاظ، من دون فراغ بينهم. هذا بإمكانه أن يساعد على إعطاء فكرة اكتظاظ خانق، لمجموعة كبيرة من الأشخاص، بضغط محيطي.





في هذين الكادرين اللذين أصبحنا نعرفهما، كادر اليسار هو لـــفيلم "راعي بقر منتصف الليل" وكادر اليمين هو لفيلم "مغادرة لاس فيغاس"، يمكن ملاحظة هذا التأثير على مناطق سكنية. العدسات المقربة هي مناسبة لإظهار الاكتظاظ في أماكن عامة.

هذا التأثير نفسه، وعلى عكس ما تنتجه العدسات المنفرجة، يمكن ملاحظته في الصور التالية من فيلم "معركة الجزائر". (جيلو بونتيكورفو ١٩٦٦).



لاحظوا في الكادر اليساري، المصور بعدسة مقربة، تبدو القوات ساحقة وأشد حضوراً، أكثر مما هي عليه في الكادر اليميني، المصور بعدسة منفرجة. في اللقطة في اليمين، المسافة بين الجنود تُظهر الاستعراض أكثر تناثراً وأقل وضوحاً.

يمكن التأكيد على أنه عند تصوير مجموعات لمواضيع أو شخصيات بعدسات مقربة، فإن هذه تُضغط لتُكسب في الحجم، وبالتالي في المجموع. يعطي هذا التجمع الانطباع بالوحدة دائماً، وبالتالي بقوة تكوينية ودرامية.

٢) حسب مبدأ الضغط المحيطي، فالمواضيع المصورة في العمق تعاني تقارباً ما بينها، حيث تعطي شعوراً بالتقارب بينها أو العلاقة الروحانية. هذه التقنية للتقارب بين المواضيع تبدو واضحة، ولا سيما عند تصوير بروفيل جانبي. يمكن ملاحظة هذا في الكوادر التالية في فيلم "ايزي رايدر"، (دينيس هوبير ١٩٦٩)، عندما تسأل المرأة راكب الدراجة الذي يمثله (بيتر فوندا)، لماذا يرفض النوم معها.



كما يمكن أن نلاحظ في الكادر اليميني، استخدام العدسة المقربة القصيرة نسبياً مانحاً الغبش للمرأة، فاصلاً راكب الدراجة عن كل ما يحيط به، لكن في الوقت نفسه جاعلاً المتفرج يركز نظره عليه. يضع أمامنا هذا الكادر في اليمين أحد خصائص العدسة المقربة. يبدو البطل مركزاً مفكراً في شيء ما. عندما يكون هناك أحد يفكر، نقول إنه بعيد، أو غائب.

يمكن تضخيم هذا الشعور من خلال تصوير مواضيع مع عدسات مقربة معطية الشخصية فكرة العزلة، التركيز النفسي، حالة الحلم، أو نقص في معرفة المحيط الذي يلفه. تأتي كل حالة من هذه الحالات محددة في النص الدرامي للشخصية، وستساعد في التعبير.

ينتج هذا التأثير بسبب العمق البؤري، ونتيجة الشعور بالابتعاد للصورة المصورة بعدسة. وحتى إن كان يمكن تغبيش العمق باستخدام أي عدسة أخرى، إلا أن الشعور بالبعد الذي تعطيه العدسات المقربة، على الرغم من تأطيرها في لقطة قريبة، يجعل من هذه العدسات الأنسب لهذا النوع من الأعمال.

لاحظوا، بعض الصور لـــ (روي شيدير) في فيلم "الفك المفترس".



رئيس شرطة جزيرة "اميتي" يراقب في هذا المقطع الشاطئ بقلق. على الرغم من مقاطعة زوجته له، ولجار يطالبه بحجز مكان في مرآب السيارات، كان كل تركيزه موجه للسباحين. الشرطي مبتعد تماماً عن كل ما يحيط به. استخدام العدسات المقربة مع تقنية عمق متغير حسب تغير حركة الكاميرا، حيث تحدد هذه درجات التركيز للشرطي. تسبق هذه اللقطات هجوم سمك القرش، التي سندرسها في فصل العدسات.



٣) تداخل هذه الحالات المعنوية المضخمة بسبب هذه العدسات المقربة، هذه الحالة من الحلم، بحيث يمكنها تقديم الشخصيات كما لو أنها تطفو داخل حالة شاعرية. مثال جيد لهذا التأثير نلاحظه في فيلم "مغادرة لاس فيغاس"، حيث العلاقة بين الشخصيات هي خارج المناخ، لا يتدخل أحد في خصوصياتهم، وبالتالي يعزلهم عن المحيط ليعيشوا جواً تقاربياً بينهما.

أصبحت هذه الطريقة في تصوير "علاقات الحب" رائجة، لتصل وتصبح جزءاً من القوانين المرئية السينمائية. عندما نشير إلى تأثير الطفو، فإننا نقصد ما تقدمه الحركة التي تنتجها العدسة المقربة. لا تنتج فقط تباطؤاً، وإنما أيضاً، تبدو هذه الحركات أنها تفتقر للقوة، وذلك لأن الشخصيات تبدو "منزلقة" في المحيط. يبدو هذا التأثير أكثر وضوحاً عند مقارنة حركتين متشابهتين التقطتا بعدسات متناقضة تماماً، منفرجة ومقربة.

تنتج العلاقة بين الصورة وبعض الحالات المعنوية للإنسان من خلال بعض النصوص الدرامية المحددة. يساعد العامل المرئي في السرد، منتجاً فكرة محددة داخل عقل المتفرج، كما يمكن أن يكون الحب، أو الإحساس الشاعري.



لاحظوا هذه الصور من فيلم "إفطار مع ماسات"، (بلاك ايدواردز ١٩٦١). يمكن فيها ملاحظة استخدام العدسة المقربة لتصوير اللحظات الأكثر حساسية في الفيلم. المحيط الشاعري الذي نحصل عليه من خلال العدسة والمطر والعمق المغبش.

٤) إذا ما كانت العدسات المنفرجة تستخدم لزيادة بشاعة الشخصيات، فإن العدسات المقربة كانت تستخدم لتضخيم الحالة البطولية للشخصية. هذا الاستخدام، يمكن تمريره من خلال فكرة أفلاطونية عن الجميل هو جيد، مرتبط بدون شك بالنعومة التي يولدها هذا النوع من العدسات. لاحظوا هذه اللقطات من فيلم "مميزو اليوت نيس"، (بريام دي بالما، ١٩٨٧)، حيث صوروا الأبطال بعدسات مقربة، بالضبط قبل الدخول في الحدث.





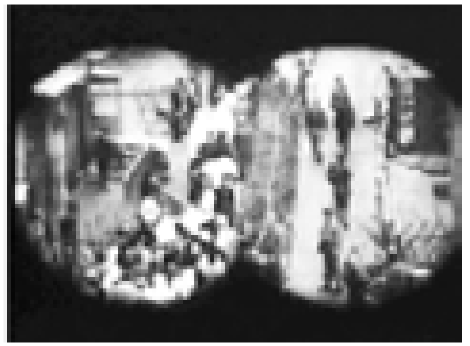
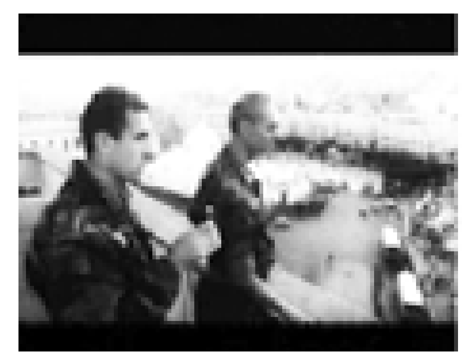
تضفي العدسات المقربة، بشكل ما، نغمة بطولية للصورة، وبالتالي للشخصية. الموقف البطولي للشخصية يجد نفسه أقوى نتيجة هذه النغمة البطولية، التي تبدو أنها حافظت على نفسها وقوت نفسها أكثر في سينما هوليوود مما هي عليه في السينما الأوروبية، حيث تكون الشخصيات عادة أكثر تعقيداً وتناقضاً.

٥) بالنسبة لاستخدام العدسات المقربة لتصوير لقطات ذاتية، علينا الإشارة: إذا ما استخدمت بكثرة، فهذا يعني إفراطاً في المحيط الحقلي المرئي، ما يجعلنا نفهم سبب تركيز الشخصية المراقبة حول شخص أو موضوع محدد داخل محيط أكبر. وإذا ما كانت هذه التقنية تذهب ضد مسلّمات عناصر الواقعية، إلا أنه عمم استخدامها "كبراءة اختراع".

مع ذلك، عند إضافة بعض الأجهزة كالمنظار أو التليسكوب للحدث فالصورة المصورة، يجب أن تؤخذ من خلال عدسة مقربة. مثال: فيلم "النافذة الخلفية".




عممت عبر تاريخ السينما الطويل، مجموعة تقطيعات للصورة تحاول أن تنتحل صفة الرؤية من خلال هذه الأجهزة. هذه القطعات بالأسود ستختلف بشكلها، لكن بغض النظر فإنها مطبقة على صورة مصورة بعدسة مقربة. مثال: فيلم "معركة الجزائر".

٦) أحد الاستخدامات التعبيرية الأخرى للعدسات المقربة هو محاولة إيهام المتفرج أنه يراقب فيلماً من الصنف الوثائقي أو ريبورتاجاً واقعياً. كما شرحنا، عادة تستخدم هذه الأصناف العدسات المقربة بغزارة، أو الزوم بمسافة بؤرية أبعد، استخدام هذه التقنية مما أضفى على الأصناف المتخيلة شعوراً واقعياً رغبوا بصنعه لدى المتفرج. يلجأ (جيلو بونتيكرفو) في فيلم "معركة الجزائر" لهذا، ليصل إلى وضع المتفرج في

حالة الشك، لا يعرف إذا كان ما يحصل هو حقيقة أم خيالاً. تضفي هذه الحقيقة واقعية شديدة للصورة، بشرط أن تكون وضعية الشخصيات طبيعية، ولا تظهر كعمل درامي.



٧) أخيراً، وبالربط مع عملنا اللاحق، استخدمت العدسات المقربة لتحديد عمق الحقل، علماً أن العدسة ليست هي العامل الوحيد الذي يؤثر في هذا الانخفاض. وهكذا، سننتقل لتحليل عمق الحقل كعنصر تكويني في التأطير.

٣ - ٤ - ٩) عمق الحقل. تعريف وشروط التقنية الملموسة.

عندما نستعمل الفوكس لموضوع أو شخص ما، من بعد محدد، سيكون هناك مساحة من أمامه، ومن خلفه، وبالتالي يبقى هذا الموضوع أو الشخص واضحاً تماماً. هذا الهامش من الفوكس هو ما ندعوه "عمق الحقل".

(لا يجب الخلط بين عمق الحقل ومفاهيم أخرى مثل العمق البؤري، فهو هامش اختلاف اللقطة في الفيلم، أو في الـــ CCD، بحسب علاقتها بالعدسة. أيضاً لا يجب الخلط مع مفهوم مثل "الهيبر فوكال" **(وهي النقطة التي يجب على العدسة التركيز عليها لتحقيق أكبر عمق مجال ممكن)**، وهي المسافة بين الكاميرا والنقطة الأولى للوضوح الأفضل، عندما تكون العدسة في حالة فوكس بشكل لا نهائي. البعد لـــ "الهيبر فوكال" هي مسافة محسوبة لتحسين عمق الحقل. إذا ما استعملنا الفوكس حول النقطة "هيبرفوكال"، سنزيد عمق الحقل حتى نصف هذه المسافة "الهيبرفوكال". هذه التقنية للفوكس هي من علامات الصنف الوثائقي والريبورتاجي).

انطلاقاً من أننا جميعاً نعرف انعكاس العدسة والفتحة لتغيير عمق الحقل، من المهم أن نأخذ بالحسبان المؤشر التالي وهو دائرة التشويش. بحسب وظيفة دقة العدسات، ونوع الفيلم المستخدم. نشرت "رانك أوبتيك ليميتد" جداول لأفضل العدسات التي تصنعها. على أية حال، فالدائرة المشوشة هي دائماً مشروطة بحجم حبيبات الفيلم. فعندما تكون دائرة التشويش أقل من الحبيبات في الفيلم، فإن ثمة غبشاً موجوداً في الصورة. (يمكن حصول ذلك مع أفلام بحساسية عالية).

بما أننا وضحنا هذه المفاهيم، فلننتقل إلى تحديد الشروط التي تزيد أو تقلص من عمق الحقل.

- عندما تكون المسافة البؤرية للعدسة أكبر، يكون عمق الحقل أقل، والعكس.
- عندما تكون فتحة العدسة أكبر، سيكون عمق الحقل أقل، والعكس.
- بمسافة أقل بين الكاميرا والموضوع أو الشخصية المسلط عليها الفوكس، سيكون عمق الحقل أقل.
- عندما تكون دائرة التشويش أكبر، يكون عمق الحقل أكبر، والعكس.

على المستوى العملي، هناك بعض الشروط الأخرى، متناقضة أحياناً في ما بينها، حيث تحدد الفوكس وعمق الحقل:

- المستوى الامتصاصي للعدسات يجعل الأرقام F لا تكون مضمونة بالكامل. يجب أن يحسب عمق الحقل على أساس الأرقام T، التي تخفّض المؤشر الامتصاصي لزجاجات العدسة. وهكذا فالزجاجات الكثيرة الإضاءة، أي، التي لها المؤشر الامتصاصي الأدنى، تمنح المزيد من عمق الحقل.

- عامة، العدسات الثابتة للمسافة البؤرية الثابتة لوجود زجاج أقل في المنتصف، عادة تمنح عمقاً في الحقل أكثر من الزوم، وعادة يكون لديها مؤشر امتصاصي عالٍ. يلاحظ هذا التأثير أكثر في المسافات البؤرية القصيرة.

- بشكل متناقض، فالعدسات عالية الجودة، عادة تمنح صورة غاية في الوضوح، ودائرة تشويش في حدها الأدنى، ما يجعل عمق الحقل ينخفض.

ــ انطلاقاً من هذا المبدأ، وضع فيلتر مرشح أمام العدسة يزيد دائرة التشويش، وبالتالي عمق الحقل...

- الشيء ذاته، بالنسبة للأفلام ذات الحبيبات الناعمة جداً، مانحة صوراً غاية في الوضوح. هذا الوضوح سببه دائرة التشويش وهي في حدودها الدنيا، ما يجعل عمق الحقل منخفضاً.

هناك على مستوى الإدراك شروط أخرى تؤثر في عمق الحقل والفوكس:

- في الأماكن المظلمة من الصورة، التغبيش ملاحظ أقل منه في المناطق ذات الأضواء العالية جداً، حيث تكون واضحة تماماً.

- التغبيش في المساحات المتقدمة والأخيرة يكون أفضل بكثير من المساحات الوسطى، حيث يتموضع عادة الحدث. يحدث هذا مع جوانب الإطار، حيث لا يكون الفوكس مزعجاً كثيراً كما في المنطقة الوسطى.

هذه هي إذن الشروط التقنية والمنظورة التي تحدد عمق الحقل. كما يفهم من تعريف المصطلح نفسه، ما هو واضح أو مغبش في الصورة يشكّل عنصراً رئيساً للإطار، حيث يمكن اعتباره إعادة اختيار محيطي داخل اللقطة نفسها.

٣-٤-١٠) عمق الحقل: استخدامات تعبيرية

للبدء بهذا الفصل، كنت أريد العودة إلى حوار (بيتر بوغدانوفوفيتش) مع (أورسون ويلز). في "هذا هو أورسون ويلز" ، حيث يسأل (بيتر بوغدانوفيتش) رأي المخرج العبقري حول عمق الحقل:

(بوغدانوفيتش): "هل أنت موافق مع (أندري بازان)، أن نظام الكاميرا التي في حالة الفوكس في العمق يزيد من غموض الفيلم، لأنه ليس المخرج الذي يقوم بالاختيار، وإنما يترك للمتفرج أن يكون هو من يختار إلى من يريد أن يراه في الإطار".

(أورسون ويلز): "هكذا هو الأمر. بدليل، أني تكلمت كثيراً حول هذا الأمر عندما بدأت في عمل أفلامي، عندما كنت أقل خجلاً وكنت معتاداً على الاختلاف في الشؤون النظرية. تكلمت كثيراً حول مسالة "إعطاء دور للمتفرج". الآن أندهش لماذا كنت أؤكد على أشياء بقوة، هي حقيقة شيء طبيعي".



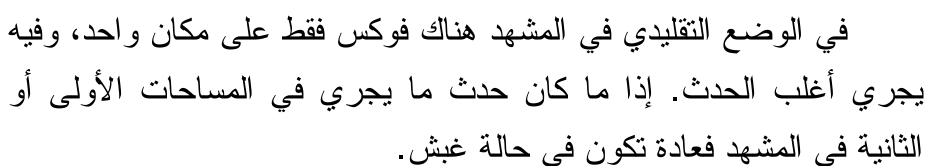
لنلاحظ هذه الصور من فيلم "المواطن كين". بسبب كمية التحديثات الهائلة التي أضيفت للخطاب السينمائي، يقال إن هذا العمل هو أول فيلم حداثي. أحد هذه التجديدات المعطاة، التي علّمت شكل الإخراج في الأربعينيات والخمسينيات، كان عمق الحقل الكامل، أو "بانفوكس"، كما كان يسميها (ويلز) ليسخر من صحافيي تلك الحقبة.

يكون عمق الحقل واضحاً عند وضعه في المشهد موزعاً على مساحات متنوعة. الوضع في المشهد في العمق هو أحد الأساسيات للسينما الحديثة،

التي تساعد على كسر المواجهة والملل في وضع المشهد التقليدي. ولهذا السبب علينا التركيز في تحليل استخدامه.

لنلاحظ هذه الصور لفيلم "نينوتشكا" أو فيلم "يكون أو لا يكون"، كلاهما لأحد أهم المخرجين التقليديين: (إيرنست، لوبيتش). إذا ما قارنا الوضع في هذا المشهد مع مشهد المواطن "كين"، سنلاحظ الغنى الدرامي سردياً ومرئياً، الموزع في عدة أبعاد بالمشهد.





في الوضع التقليدي في المشهد هناك فوكس فقط على مكان واحد، وفيه يجري أغلب الحدث. إذا ما كان حدث ما يجري في المساحات الأولى أو الثانية في المشهد فعادة تكون في حالة غبش.

الوضع في عمق المشهد يعني زيادة في مساحة الصورة السينمائية، الذي بدأ بالتطور مع عمق الحقل. لنلاحظ، الصور التالية، كما وضع المشهد في العمق كان قد استخدمها مخرجون عديدون. مثل: "راشمون". (أكيرا كيروساوا).





في فيلم "راشمون" (١٩٥٠)، يستخدم (أكيرا كيروساوا) هذه التقنية ليضخم مشاعر الشخصيات المؤطرة في المناطق الأولى، بينما تجري في العمق أحداث أخرى.

اختيار الوضع في عمق المشهد ليس مصادفة. حسب ما يشير (ستيفن د. كاتز)، في "لقطة بلقطة"، (مايكل وايز برودوكشن. كاليفورنيا ١٩٩١)، يمكن استخدام الوضع في المشهد لتجنب التقطيع، لأنه يسمح بتأطير مواضيع أو شخصيات في أشكال مختلفة للقطة، حيث يمكن إظهارها بشكل آخر في لقطات مختلفة.

كان قد استخدم الوضع في عمق المشهد عامة، لتضخيم غرافيكية الأهمية الدرامية لمواضيع أو أشخاص محددة. والمثال على ذلك، الكوادر السابقة لــ (أكيرا كيراساوا). وبشكل عام، إن انتباه المتفرج في هذه اللقطات عادة يتركز على الشخص المؤطر في المقدمة، بالرغم من أنه من خلال عمق الحقل، الإضاءة، النص، يمكن قيادتها إلى المواقع الثانية.

استخدم (ويلز)، بين أشياء كثيرة هذه الوضعية في المواطن "كين"، للتأكيد على العزلة التدريجية "لشارلز كين". هكذا، يستخدم المحيط ليؤطر البعد بين الشخصيات. هذه التقنية أشرنا إليها، عندما تكلمنا عن العدسات المنفرجة.



في هذا الاتجاه يبسّط (ويلز) الوضع في المشهد في الانفصال الحتمي بين الشخصية في المواقع الأولى والمواقع الثانية. الآن حسناً. لماذا يجب أن يكون المشهد كله في حالة فوكس ؟

(أورسون ويلز): "حسناً، يرى المرء في الحياة كل شيء في حالة فوكس في الوقت نفسه. لم لا يحصل هكذا في الأفلام؟ استخدمنا في حالات "سبليت سكرين" وهو تقسيم الإطار إلى عدة قطع للحصول على صورة

مركبة، لكن استخدمنا أغلب المرات عدسة منفرجة، في حقل يجب استكشاف عمقه الكبير حيث يمكن وضع عدسة الكاميرا".

عمق الحقل الكامل هو أحد مسلمات الواقعية، هكذا أشار (أندري بازان). حاول (ويلز) كما في المسرح، إعطاء الفرصة للمتفرج لينظر إلى الجزء الذي يحبه في الإطار، وليس توجيه انتباهه تجاه المكان المحدد من خلال الاختيار المحيطي الذي يحدده الفوكس المنتقى.

من الفوكس المنتقى نفهم شكل التصوير الذي يحافظ على مساحة واحدة في حالة فوكس، بالرغم من أنه في مناطق أخرى توجد عناصر في هذه اللحظة لا تبدو مهمة درامياً، برأي المخرج، وبالتالي تبقى في حقل غير واضح. وهكذا، كمخرجين بإمكاننا أن نسير باتجاهين، عمق الحقل، أو الفوكس الانتقائي. على أية حال، لا نفكر أنه إذا حصلنا على عمق حقل واسع سنستطيع احترام المسلمات الواقعية، إذا ما استخدمنا من أجل ذلك عدسة مقربة، ستشوه الصورة وتخلق مجموعة من الدلالات لن تكون صحيحة دائماً.

من جانب آخر، فالواقعيون وعلى رأسهم (أندري بازان)، كانوا يدافعون عن اللقطة العامة كشكل يضمن حرية في رؤية المتفرج. برأيي، نلعب بنظرة المتفرج عندما نختار المحيط عبر تأطير محدد، إننا نفعل ذلك عندما نختار المكان المحدد الذي يراد التقاطه. لهذا السبب، فإن عمق الحقل، كما يطبقه (أورسون ويلز)، لا يجب أن يُفهم كشكل من أشكال الواقعية، وإنما كأسلوب للمخرج.

٣-٤-١١) تقنيات لتحقيق أو إظهار عمق الحقل

التقنيات التي تحصل على عمق الحقل، ليست دائماً متعلقة بالعدسات، فتحة العدسة أو دائرة التشويش. هناك بعض الخدع التي يمكن استخدامها لتحقيق عمق الحقل:

A) تتألف التقنية "سبليت سكرين"، أو الشاشة المنقسمة، من التصوير مرتين بالضبط لنفس الإطار، بنقطتين بؤريتين مختلفتين. هكذا، فإن ما لا نحصل عليه واضحاً في إطار ما، نحصل عليه في الآخر. بإمكاننا دمج اللقطتين فيما بعد في مرحلة الإنتاج اللاحقة، من خلال طرق رقمية (ديجيتال) معقدة ودقيقة. أيضا هذا التطابق كان يستخدم تقليدياً في الكاميرا، من خلال التقنية "دوبلي بوسادا". تتألف هذه التقنية في "الماسك" أي المحافظة على القسم في اللقطة التالية، أو النقطة الثانية من الفوكس، ما يترك في الفيلم جزءاً مطبوعاً من القسم في حالة فوكس. ثم بعد ذلك ترجيع الفيلم للوصول إلى مزامنة، والإمساك بالقسم المطبوع، لحمايته من أجل هذا في عرض ثانٍ. ثم يصور الإطار بالفوكس الثاني، في القسم الممسك من الفيلم في المقطع الأول.

ستحتل اللقطة البارزة القسم في حالة الفوكس في كل لقطة، معطية الانطباع بامتلاك عمق الحقل كاملاً. تتصادف لقطة الالتقاء بين كلتا اللقطتين عادة مع منطقة مظلمة، أو خط عمودي للديكور، كعمود، إطار باب، أو ستائر، حتى لا يُلحظ هذا القطع بين كلا العرضين. يبسط الفيديو هذه التقنية.

B) تشويه الدعائم أو الديكور: هي تقنية تتألف من بناء بحجم أكبر للعناصر الرمزية الرئيسة في المشهد. توضع هذه النماذج من الموكيتات بحجم أكبر، في المناطق الأولى، قريبة من المواضيع أو الشخصيات في حالة الفوكس، التي ستكون أيضاً واضحة في الصورة. سيمنح حجمها الكبير الشعور البصري بقربها من الكاميرا، أو ما هو الشيء نفسه، بعيداً عن الشخصيات في حالة الفوكس. إن الشعور الذي ينتج هو في عمق كبير في الحقل. لاحظوا هذا الكادر من فيلم "تذكر"، (هيتشكوك ١٩٤٥)





في الراديو، في اليسار، كما في الساعة، على اليمين، فهي نماذج بنيت بأحجام أكبر. في المشهد، يعطي الراديو إنذاراً بهروب مختل عقلي، ما يعني أن أهميته الدرامية هي مبررة تماماً في سياق القصة. الشيء نفسه يحدث مع الساعة، تحدد الساعة وأفضليتها بالنسبة للحدث وللشخصية. واضعة هذه النماذج قريبة إلى الشخصية (أنغريد بيرغمان)، يعطينا حجمها شعوراً بصرياً بقربها من الكاميرا. نلاحظ، أنه بالرغم من أن الممثلة تبتعد حتى آخر الغرفة، فهي ما زالت واضحة تماماً. استخدام الوضع في المشهد بعمق، كما يمكن الملاحظة في المثال، تستخدم لإبراز الأهمية الدرامية للمناطق الأولى. استخدم (هيتشكوك) هذه التقنية الزائفة من حقبة في (انجلترا)، لنلاحظ هذا الكادر من فيلم "إنذار في الاكسبرس"، الذي أنتج في عام ١٩٣٧.



(ألفريد هيتشكوك): "لقد صورت جزءاً من المشهد من خلال الكؤوس التي كان بها المخدر القاتل، حتى يراها المتفرجون بشكل واضح جداً. لقد أمرت بصناعة كؤوس كبيرة الحجم، وألجأ الآن عادة إلى مواضيع مكبرة... إنها خدعة جيدة".

السينما حسب (ألفريد هيتشكوك). (فرانسوا تروفو). (روبرت لافونت). (باريس ١٩٦٦).



استخدمت هذه التقنية في فيلم "محكومون" (ألفريد هيتشكوك١٩٤٤): الموكيتة الكبيرة لفنجان القهوة المسمم تبقى واضحة في القسم الأول، تهديداً لشخصية (أنغريد بيرغمان)، التي لا تعلم أنها ضحية هذه المؤامرة عليها.

C) العدسة التي تعالج إشكاليات انقسامات الضوء هي تقنية أخرى لتوضيح الشخصيات أو المواضيع المنفصلة في المحيط، عندما لا يكون عمق الحقل قادراً على أن يحافظ على وضوح كليهما. تتألف هذه التقنية من وضع زجاجة عدسية أخرى قبالة العدسة من الأمام، عدسة تعالج إشكاليات الضوء، تنقسم من النصف، بطريقة تغطي الجزء المؤطر القريب من الكاميرا.

بما أن هذه العدسة التي تخفف الضوء تخفض بشكل طفيف البعد البؤري للعدسة، فعدسة الالتقاط من الجانب الذي أضيفت له هذه الزجاجة تتوسع. لهذا العيب، فالوحدة بين المنطقتين الفوكس عادة تقدم نقصاً طفيفاً في الدقة، حيث علينا أن نغطيها مع خلق مصادفة لانفصالات طبيعية للمكان. هذه التقنية المغطاة هي في استخدام التقنيات "للدوبلي باسادا".

لاحظوا هاتين الصورتين من فيلم "مولود في الرابع من تموز"، (أوليفر ستون ١٩٨٩). مصورة بعدسات تعالج إشكاليات انقسامات في الضوء، ما يسمح بملاحظة حالة بلورية خفيفة، أو تغبيش بين وجه "توم كروز" والممثلة الموجودة في العمق. (استخدم هذه التقنية (سبيلبيرغ) في فيلم "الفك المفترس").




D) الترجيع هو تقنية تستخدم في التصوير في استوديو للممثلين أمام شاشة، ستعرض عليها صور خلفية، وعادة تكون صور مناظر طبيعية، أو مساحة صعبة لوجود فريق كامل للتصوير. أعطت هذه التقنية الرائجة كثيراً في السينما الكلاسيكية، نتائج ممتازة، عندما كانت السينما بالأسود والأبيض، لكن التقنيات المعقدة للون، والتأثير الواقعي الأوروبي أنهت هذه التقنية في حقبة الستينيات. رغم أن هذا الترجيع لم يكن للحصول على عمق للحقل، وإنما لتلافي الانتقالات المرتفعة الثمن وغير المريحة، فقد كانت هذه التقنية تسمح للممثلين، والعناصر الخلفية أن يكونوا في حالة فوكس.

رغم أن (هيتشكوك) لم يكن فخوراً بالترجيعات في لقطات الهروب في الباص في فيلم الستارة الممزقة، (١٩٦٥)، العناصر الدرامية مثل: دراجات الشرطة، أو الباص الحقيقي للمسافرين، حيث يمكن للجاسوس، "بول نيومان" أن يفلت منهم، دائماً يبقى الممثلون واضحين تماماً.





E) أخيراً أشير إلى أن هناك تقنيات أخرى مثل الترجيع الجبهوي أو الماتيس، التي أيضاً ليست للحصول على عمق في الحقل، فاستخدامها -مثل: الترجيعات- يمكنه أن يمنحنا هذا التأثير لوضوح كامل. دراسة هذه التقنيات هي شيء معقد، لذا أدعو القارئ لقراءة كتب مختصة بهذا الشأن.

٣-٤-١٢) الفوكس الانتقائي. استخدامات تعبيرية

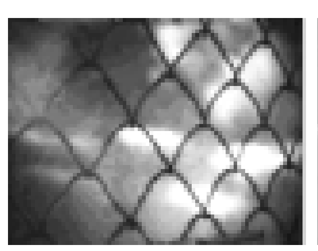
إن الفوكس الانتقائي هو خيار مناقض لعمق الحقل. استخدامه التعبيري مرتبط باستخدام العدسات المقربة، التي عالجناها سابقاً. على أية حال، سأعود لأصرّ على اختيار المكان الذي سنجري له الفوكس الانتقائي. يساعد الفوكس والتغبيش في إطار على تطوير بعض التقنيات:

- نقل انتباه المتفرج من مكان لآخر. تفترض هذه التقنية شكلاً من أشكال الحركة داخل الإطار نفسه.

- تركيز انتباه المتفرج على موضوع أو شخصية، على حساب الموضوع أو الشخصية الأخرى التي ستبقى مغبشة.

- تلافي إمكانيات التداخلات للعمق فوق العنصر في حالة الفوكس، المغبش الأول.

- يفترض التغبيش إخفاء محيط، يبدو ممحياً، مفعّلاً خيال المتفرج، كما يحصل عند استخدام خارج الحقل. مثال: "المواطن كين"، (أورسون ويلز. ١٩٤١).






- بإمكان الغبش المستخدم كلقطة ذاتية، أن يعطينا فكرة للوضع الجسدي للشخص المراقب، لمريض، على وشك أن يغمى عليه أو سكران. لنلاحظ هذا الكادر من فيلم "محكومون"، (هيتشكوك ١٩٤٤)، حيث تفقد (أنغريد بيرغمان) الرؤية؛ نظراً للمخدر الذي أعطاها إياه زوجها النازي. استخدمت هذه التقنية بعد ذلك بسنوات من قبل (كيروساوا) في فيلم "راشمون".



٣-٤-١٣) قوانين التوافق العدساتي

حللنا في هذه الأقسام الأخيرة كيف يمكن للصورة السينمائية أن تقدم أشكالاً مختلفة حسب استخدام عدسة أو أخرى. وإذا لم يكن هناك قانون عامي ينظم التوافق بين اللقطات في المونتاج حسب علاقة العدسة التي صورت فيها، إلا أنه علينا تلافي حالات معينة يمكن أن تكون مزعجة، أو تقلق المتفرج.

١- عندما نصور لقطتين متوازيتين مع المحور العدسي للحركة نفسها، مستخدمين عدسات مختلفة تماماً، لنحاول فيما بعد جمع كلتا اللقطتين في المونتاج، سنجد أن سرعة الحركة مختلفة بشكل طفيف، وأن

الاستمرارية ليست كاملة. لتلافي هذا، علينا تعويض الحركة قليلاً في أثناء التصوير. تصور الحركة في لقطات العدسات المقربة بشكل أسرع بشكل طفيف، بينما اللقطات في العدسات المنفرجة تصور بشكل أبطأ. لنحصل على تتابع معقول عبر هذه الخدعة.

هناك حل إذا ما واجهتنا المشكلة في المونتاج، هو أن ندع الشخصيات تخرج من الحقل، لرؤيتها فيما بعد تدخل في الحقل في اللقطة التالية. ربما يكون المونتاج أقل مرونة، لكن سيكون في مصلحة التتابع. على أية حال، علينا أن نأخذ بالحسبان عناصر أخرى تؤثر في سرعة الحركة، كحجم اللقطة. هكذا، في اللقطات القصيرة الحركة دائماً تبدو أكثر سرعة مما هي عليه في اللقطات العامة. لهذا السبب، يمكن لحجم اللقطة أن يساعد في التعويض، أو عدم زيادة التعويض، في سرعة الحركة.

٢- وضع آخر علينا تلافيه، هو المونتاج التتابعي للقطتين حيث تصور الشخص أو الموضوع نفسه، من الزاوية نفسها، بعدسات مختلفة تماماً، بالرغم من اختلاف حجم اللقطة. يمكن للتغيير الذي يعاني منه العمق أن يبدو على الأقل مفاجئاً. نرى أن العمق يمكن أن يكون في حالة فوكس بعدسة منفرجة، ثم بعد ذلك مباشرة أن يكون تماماً مغبشاً بعدسة مقربة. نحصل على هذا التأثير نفسه عند وجود المواضيع أو الشخصيات في العمق، لقربها من بعضها بعضاً في اللقطة المصورة بعدسة مقربة، تنتقل لتنفصل بشدة في اللقطة بالعدسة المنفرجة. عندما توجد في كلتا اللقطتين حركة قوية داخلية، يمكن لهذا الانتقال أن يكون في حدوده الدنيا.

٣- المعرفة بهذه التأثيرات التي تنتجها العدسات الحادة التي تنتجها في الصورة، والخبرة المرئية التي نطورها انطلاقاً من هذه المعرفة، عليها أن تكون حكمنا عند ساعة استقراء المشكلات التي يمكن أن تحضر في أثناء عمل لقطتين مصورتين بعدسات متناقضة. على أية حال، تحدد

الطريقتان المذكورتان أعلاه أغلب المشكلات التي يمكن أن تواجهنا. الاختيار الخاطئ لعدسة، بالرغم من أنه ليس "قفزة" ملموسة في المونتاج، إلا أن بإمكانه أن يكسر شكل السرد، منتجاً تباعداً بين هذه والمتفرج. التناسق، هو إذن، معيار جيد عندما نتكلم عن الاستمرارية العدسية.

٣-٤-١٤) زوايا الكاميرا:

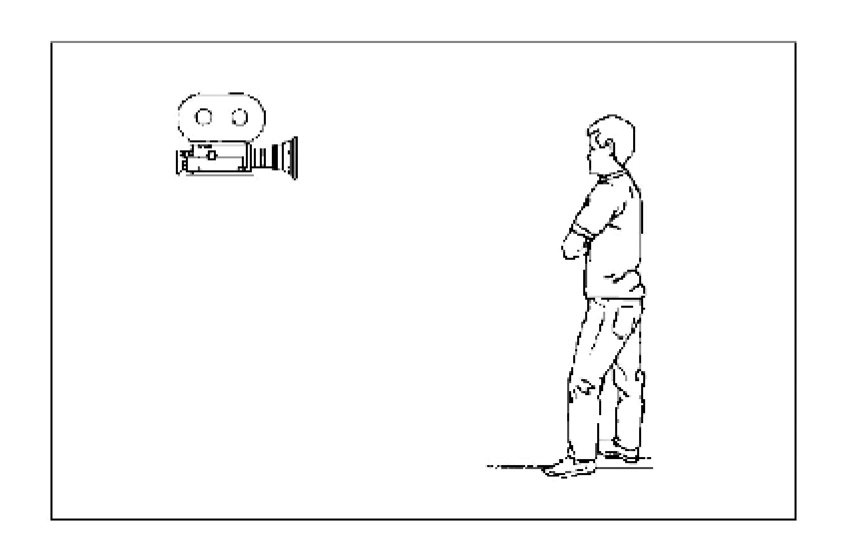
لا يتحدد التأطير فقط من خلال البعد بين الموضوع أو الشخصية والكاميرا، للعدسة المستخدمة، ولعمق الحقل، وإنما أيضاً من خلال زوايا الكاميرا.

بإمكان زاوية الكاميرا بالنسبة للموضوع أو الشخصية المصورة أن تصبح (٣٦٠) درجة في المحور العمودي والمحور الأفقي. وهكذا، فالكاميرا يمكن لفها (٣٦٠) درجة حول محورها، وأيضاً يسمى المحور الثالث، أو المحور "Z" .

هكذا، سنحاول تعريف وتحليل الاستخدام التعبيري لهذه الوضعيات للكاميرا.

٣-٤-١٥) الزاوية المحايدة:

سنقوم في البداية بدراسة الزاوية المحايدة، أو الدرجة صفر في المحاور الثلاثة. يمكن اعتبار زاوية الكاميرا محايدة، عندما تكون على مستوى كامل ومواجه بالضبط للموضوع، على مستوى نظرته نفسه.



إذا ما كان الذي يصوِّر هو موضوع، فالزاوية ستكون محايدة عندما تكون الكاميرا متموضعة بشكل مواجه وعلى مستوى المركز للموضوع. كما يجب على الكاميرا أن تكون مستوية تماماً. سنفهم أن الكاميرا مستوية تماماً، عندما لا يكون هناك أي ميل، حول أي محور. ستساعدنا فقاعة زئبق صغيرة موجودة في رأس حاملة الكاميرا على جعلها مستوية تماماً، ولا سيما في أرض غير مستوية. الزاوية المحايدة هي الوضعية التقليدية للتصوير، أي، مصور الكاميرا عندما يكون عليه أن يصور موضوعاً أو شخصية، وعندما

لا يتلقى تعليمات أكثر من المخرج، فإنه سيموضع الكاميرا في هذه الوضعية.

لشرح هذه الزاوية، اخترنا لقطتين قريبتين حيث يمكن ملاحظة وضعية الكاميرا بالنسبة لنظرة الشخصية المصورة. (ليس علينا أن نفكر بأي حال من الأحوال أن الزاوية المحايدة تفرض هذا الحجم من اللقطة. يمكن تطبيق الزاوية المحايدة حول أي حجم لقطة، سواء كانت الكاميرا أو الموضوع في حالة حركة، أو ثابتة..)

لنلاحظ الكادر في اليسار، الذي ينتمي إلى فيلم "نهاية الهروب" (غودار ١٩٦١). تعطي نظرات شخصيات غودار مرجعية ملاحظة على مستوى الكاميرا. مع ذلك، فالزاوية ليست محايدة بالكامل، بما أن الكاميرا متحركة بشكل طفيف تجاه اليسار. في الكادر اليميني، اللقطة الكبيرة الشهيرة لـــفيلم "سرقة قطار"، (بورتر ١٩٠٣)، نعم يمكن أن نتكلم عن زاوية محايدة تماماً.

في تصوير موضوع أو شخصيات، يجب أن يكون تموضعها متخذاً نظرة هؤلاء كمرجع، أو على مستواها، كما في الحالة التي نتناولها. إذا ما كانت شخصية جالسة على الأرض، وكنا نريد أن نصورها بزاوية محايدة، علينا أن نخفض الكاميرا حتى تصبح مواجهة بشكل مباشر ومستوٍ على مستوى قياس نظرة الشخص. تعبيرياً، الزاوية المحايدة لها مجموعة نتائج:

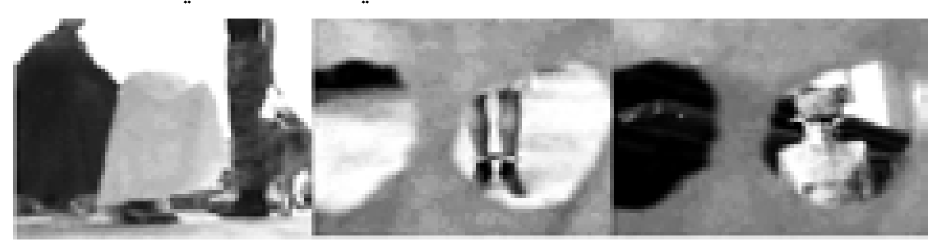
- تضع الزاوية المحايدة المتفرج والشخصية في موقف متكافئ، أي، "ند لند"، حيث لا توجد علاقة قوة لأحدهما على الآخر.

- بالطريقة نفسها، الزاوية المحايدة لا تمارس حكماً قيمياً حول الشخصية المصورة.

- تعزز الزاوية المحايدة التواصل بين الشخصية المصورة والمتفرج، وهي مستخدمة كثيراً في وسائل اتصال مثل: التلفاز أو الإعلانات. هذا عائد إلى السهولة التي تتحدد بها الرؤية، وتنتج قراءة لتعبير الوجه في هذه الزاوية. الزاوية المحايدة هي التي تستخدم لتصوير "اللقطات النصفية" وهي جوهرية في الخطاب التلفزيوني.

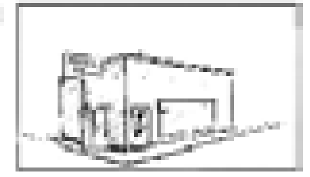
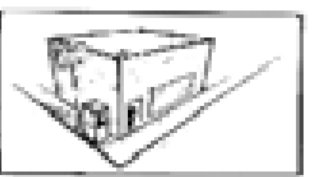
- من جهة أخرى، تلتقي الزاوية المحايدة مع الطريقة الأكثر طبيعية لرؤية العالم، ما يعني استخدامها مع عدسات متوسطة، يمنحنا نظرة مشابهة كثيراً لما نمارسه بشكل عام. هذا يعزز الانطباع الأولي، أو إحساسنا الأولي بعين الكاميرا. هذا مطبق بالذات في اللقطات الذاتية، التي يجب أن تحافظ على تماسك في مستوى الرؤية.

مثال: في فيلم "أي تي"، فيما يتعلق بارتفاع الكاميرا بالنسبة لنظرة الشخصيات: أطفال ومخلوق فضائي قزم. بالنسبة للأطفال زاوية الكاميرا محايدة، لكن بالنسبة للكبار، فالزاوية ستختلف في المحور الأفقي.



في الكادر اليساري يُقطع رأس (اليوت) وأخيه، ليبقى على مستوى ارتفاع نظر "أي تي" المغطى بملاءة كما لو كان شبحاً. تظهر في وسط الكادر النظرة الطبيعية للمخلوق الفضائي. بحكم طوله، يرى فقط قدمي والدة (اليوت). هناك تماسك شديد بين كلتا اللقطتين، حيث يتعزز في الكادر الثالث: نظرة "أي تي" عندما يرفع رأسه. هذه اللقطة الأخيرة هي "كونترابيكادو"، أو مصورة من وجهة نظر منخفضة.

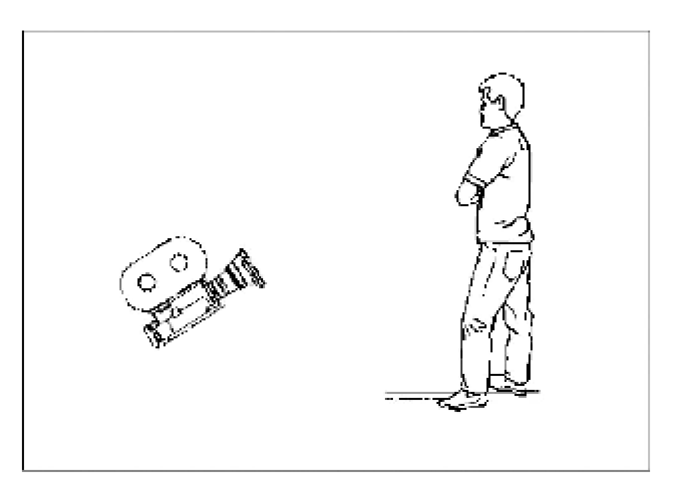
- كملاحظة سلبية، بإمكان الزاوية المحايدة أن تكون رتيبة بما أن المنظور يُرى متقلصاً. لنتذكر أن بإمكان زاوية متحركة قليلاً أن تزيد من الشعور بعمق الصورة.

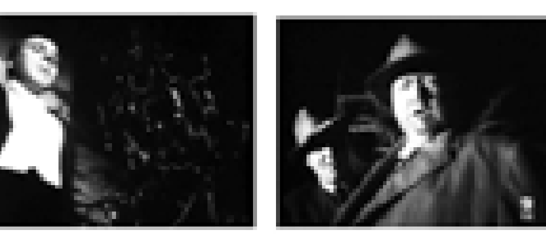

لنلاحظ هذه الاسكتشات للبناء. مرسوم في اليسار بزاوية محايدة، بينما في الوسط واليمين مرسومان بزاوية معينة في المحور الأفقي والعمودي. كما يمكن الملاحظة في هذين الرسمين، فالمنظور له قوة أكبر. تصويرياً، تبدو اللقطات المصورة بزاوية معينة أكثر متعة دائماً. إن خطوط الهروب للمنظور هي دائماً قطرية محددة نوعاً ما، حيث تمنح الكثير من الديناميكية للصورة.

٣-٤-١٦) المحور العمودي: لقطات من زاوية منخفضة. صفات الصورة واستخداماتها التعبيرية.

عندما نخفض ارتفاع الكاميرا، ونجعل زاويتها مختلفة عمودياً لتأطير الموضوع أو الشخصية المصورة، فإننا نصور لقطة "كونترابيكادا"، كما يوضح الرسم في الأسفل.



عادة تكون هذه الزاوية العمودية مختلفة بدرجات قليلة، لقطة "كونترابيكادو" بشكل طفيف، حتى أكثر من (٤٥) درجة، أو لقطة "كونترابيكادا" حادة. لا توجد مصطلحات أكثر دقة لتحديد زاوية الكاميرا. لنلاحظ هذه اللقطات المصورة عند (أورسون ويلز).




تؤكد أغلب كتب الإخراج السينمائي أن (ويلز) استخدم هذه الزاوية للتأكيد على الشخصيات المصورة، واضعاً إياها في لقطة عليا عن نظرة المتفرج. هذه المعالجة في المواطن "كين"، مثلاً، هي حادة تجاه شخصية (شارلز فوستر كين). (لاحظوا الكادر اليساري). لهذا السبب، الاختراع التعبيري لهذه الزاوية أيضاً يعود إلى العبقري الأمريكي.

حسب ما أشار (جيرارد ميليرسون)، فالنقاط للنظرة المنخفضة تجعل الشخصيات تبدو أكثر قوة وذاتية، وأكثربؤساً، لكن أيضاً غريبة ومبتعدة.

من دون شك، تنتج الزاوية "الكونترابيكادا" هذا التأثير للتماسك، لكن (ويلز) نفسه اعترف لــ (بيتير بوغدانوفيتش) أن ما حمله على استخدام هذه التقنية لم يكن فقط هذا التأثير الذي تعطيه للشخصيات، وإنما أيضاً لإعجابه بالتأثير البصري الناتج عن هذه اللقطات.

(أورسون ويلز): "أعتقد أن الفوتوغرافية تظهر أفضل انطلاقاً من هذا المنظور. نعم، أعتقد أنه كذلك، ببساطة. أعتقد أنني استخدمت كثيراً في المواطن "كين" اللقطة من الأسفل، بزاوية منخفضة، لأنني كنت مستمتعاً بالنتيجة وشكل اللقطة".

- بإمكان هذه التعليقات أن تكون مرتبطة على الأغلب بصالات السينما في أعوام الثلاثينيات، لم يكن المَيْل في الصالة كافياً، ما يجعل مشاهدة الشاشة من أسفل إلى أعلى. لهذا السبب، تفترض الزاوية المنخفضة للكاميرا استمرارية للنظرة المرتفعة من أسفل إلى أعلى للمتفرج. لكن أيضاً، يشير (ويلز) نفسه إلى أسباب أخرى لاستخدام هذه الزاوية:

(أورسون ويلز): "هناك مجموعة من المساحات الداخلية الكئيبة، المواطن "كين" مليء بها، لا تثير الانتباه نظراً لطبيعتها، وتُشاهد أفضل بكثير عندما تكون الكاميرا منخفضة. أعتقد أنني استخدمتها بكثرة".

من هذا التأكيد الأخير لـ (ويلز)، يمكن استخلاص نتيجتين حول استخدام اللقطة "الكونترابيكادو":

- كما درسنا في القسم السابق، يمكن للزاوية المحايدة أن تكون رتيبة، بينما تمنح الزاوية زيادة في تقديم المنظور. إنها تقنية جيدة لإبراز الديكورات غير الممتعة، أو الكئيبة كما يسميها (ويلز).

- من جانب آخر، وضع الكاميرا في زاوية منخفضة يضمن إخفاء الديكور عندما لا يعنينا إظهاره في الصورة، سواء كان لأسباب جمالية، أو درامية. عند خفض الكاميرا، إذا ما خسرنا ديكوراً أهميته قليلة، فإننا نكسب السقف. يمكن لهذا أن يكون مقنعاً كثيراً إذا ما كان مصوراً مثلاً في "دير" من دون الكثير من الأثاث،عندها جمالياً، أو سردياً، سيكون ممتعاً.



استخدم (هيتشكوك) هذه التقنية في فيلم "بسيكو"، (١٩٦٠). في الحوار في قاعة الاستقبال. يخفض المخرج الكاميرا لتأطير الطيور المحنطة فوق رأس (نورمان باثيس)، وهي استعارة للمرض العقلي للشخصية.

- للأسف، ليست كل الأسقف هي مثل كاتدرائية جميلة. لهذا السبب فالإضاءة، من أي نوع أو مجرد زاوية بسيطة يمكن أن تصبح مهمة لكسر

حالة الرتابة للمحيط الأبيض الذي يمكن أن يكون سقفاً. في تصوير خارجي، الأبنية، والمصابيح، وحتى الغيوم، تكمل هذه الوظيفة الجمالية.



لنلاحظ الكادرين الأولين من فيلم "عاطفة الأقوياء"، (ج. فورد ١٩٤٩) و"نهر أحمر"، (هـــ. هوكس ١٩٤٨). تقوم الغيوم في كليهما بوظيفة جمالية. في الكادر اليميني، أيضاً لـــ "عاطفة الأقوياء"، السماء نظيفة ما يمكن أن يعني تصويرياً أن اللقطة يمكن أن تكون رتيبة. هذه المشكلة من دون شك كانت أفظع في حقبة الأبيض والأسود، حيث الرمادي الواضح للسماء لم يكن يمكن تفريقه عن باقي اللون الرمادي في الصورة.

نذكر قصة على ضوء هذا الموضوع، أثناء التصوير الخارجي "أجراس منتصف الليل"، (١٩٦٦)، كان (أورسون ويلز) يوقف بشكل متواصل التصوير؛ منتظراً حتى تمر في الأفق بعض الغيوم لتدخل في الإطار. (بدون شك حتى يكسر رتابة السماء الصافية).

- إضافة إلى ما سبق شرحه، يشير (ميليرسون) أنه عندما تكون الكاميرا منخفضة، بين (٤٥) و (٧٠) درجة، يأخذ الموضوع شكلاً غامضاً تقريباً.

- إضافة إلى هذه الأصول العملية والتعبيرية، بإمكان هذه الزاوية للكاميرا أن تكون مرتبطة بما نسميه تماسك وجهة النظر، ومواجهة الزوايا. بالرغم من أن هذه المفاهيم تطبق على كل الزوايا، إلا أننا سنلحقها في هذا القسم لشرح طريقة أخرى في الاستخدامات العملية للقطات من زاوية منخفضة.

تتكون وجهة النظر المتماسكة، التي عالجناها في القسم السابق، بمثال اللقطة الذاتية لفيلم "أي تي"، من تطبيق حالة تصوير الزاوية نفسها لرؤية الأشخاص، بالرغم من أننا لا نسعى لتصوير لقطة ذاتية.





لنلاحظ هذه الصور من فيلم "المواطن كين".

- هناك نظرة منخفضة في الكادر إلى اليسار، ونظرة مرتفعة في الكادر إلى اليمين. زاوية الكاميرا مرتبطة بهاتين النظرتين. في الكادر الأول، تلتقط الكاميرا هذه النظرة المرتفعة من وجهة نظر منخفضة، انطلاقاً من وجهة نظر الشخص المراقب. يتكرر الأمر في الكادر اليميني، لكن في اتجاه مختلف.

(بأي حال من الأحوال لا يتعلق الأمر بلقطة ذاتية، بما أن هناك زاوية أفقية واضحة للكاميرا بالنسبة لمحور النظرة. لو كانت لقطة ذاتية، فيجب على النظرة أن تكون متجهة إلى نقطة قريبة من المحور العدسي).

- هذه التقنية، إضافة إلى أنها تمنح تلاحماً مع الرؤية، تُنتج تضارباً لزوايا مانحة شعوراً بالتعارض بين الشخصيات المصورة. الفروق الاجتماعية، العملية، أو الوظيفية، والشخصيات نراها أكثر قوة عندما تصور من خلال هذا التواجه للزوايا.

- في هذا النص، اللقطة بزاوية منخفضة مستخدمة، بالطبع، ليصور من وجهة نظر ترتفع تصاعدياً، حتى النهاية لإعطاء تماسك للصورة عندما نريد توضيح العالم كما تراه الشخصيات.

- اللقطة من زاوية منخفضة، تشكل، النظرة الطباقية المطلوبة للقطة الزاوية المرتفعة. هذه أحدى الأساسيات للتواجه في الزوايا، التي كما أشرنا يمكن أن تضخم الفروقات بين الشخصيات. سنتعمق لاحقاً حول التوافقات بين الزوايا.

- كملاحظة سلبية، علينا الإشارة إلى أن اللقطات من زاوية منخفضة يمكنها أن تؤكد على بعض المناطق في الجسد مثل: لحم متدل، الثقوب الأنفية، المعدة، والصدر. لن يكون هذا جمالياً بالطبع، ما يجعلنا نراقب هذه العوامل عند استخدام هذه الزاوية، وتلافيها بتخفيض للكاميرا إذا ما كان ذلك ضرورياً.



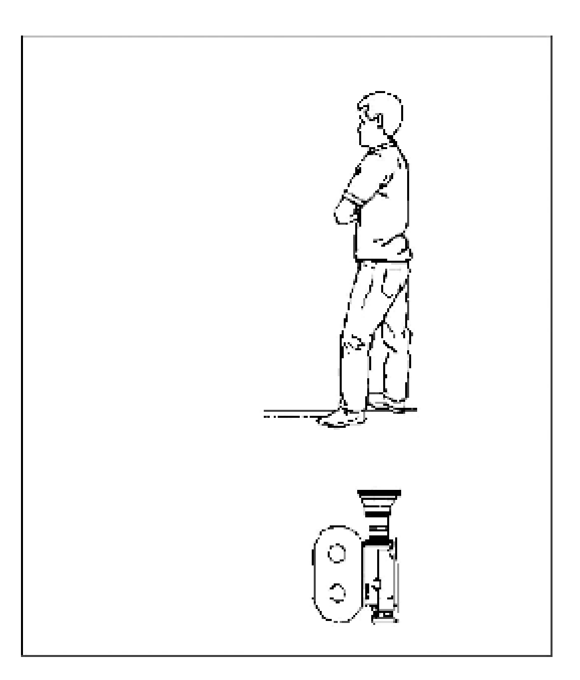
إذا ما كان الذي نبحث عنه هو مسخ الشخصية المتسلطة والفاسدة، هنا سنعود لنرى هذا الكادر من فيلم "عطش للشر". (ويلز ١٩٥٨).

بزاوية أخرى، ربما كان أسفل الذقن عند ويلز سيكون أقل وضوحاً، ولكن هذا ما لم يكن يريده المخرج.

- ليست كل التشويهات التي تنتج من تصوير من زاوية منخفضة هي سلبية. فاللقطات "الكونترابيكاداس" عادة تنتج شعوراً أن الشخصيات هي أطول. هذا بإمكانه أن يكون مفيداً في ظروف معينة.

٣-٤-١٧) المحور العمودي: اللقطـــة نادير أو نصف نـــادير، صفـــــات الصورة واستخداماتها التعبيرية.

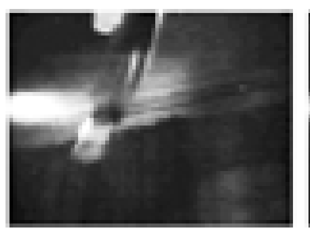
عندما نضع الكاميرا في وضعية عمودية تماماً، كما يلاحظ في الصورة أدناه، لنحصل على تصوير موضوع أو شخصية، فإننا نكون نصور لقطة "النادير".



يتعلق الأمر بزاوية غير مألوفة، التي بالرغم من ذلك كانت قد استخدمت في عام ١٩٢٦. صور (هيتشكوك) الخطوات القلقة للمجرم، مستخدماً هذه الزاوية في فيلم "قاتل الشقراوات".







(ألفريد هيتشكوك): "يسكن البطل في غرفة. ثم يمشي من جانب إلى آخر، وهذا الرواح والمجيء يؤثران على الإضاءة. ولأنه لم يكن هناك صوت في ذلك الوقت، وضعت أرضية سميكة جداً من زجاج يمكن من خلالها رؤية حركة الشخصية. بالطبع، بعض من هذه التأثيرات لن تكون ضرورية وسيوضع بدلاً منها تأثيرات صوتية، أصوات خطوات، ... الخ".

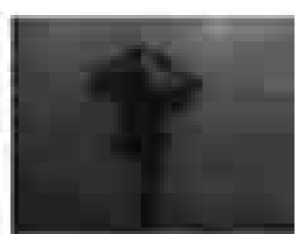
- في الوقت الحالي، تستخدم لقطة "نادير" عادة لتصوير موضوع إذا ما كان ديكور الأرض حقيقة من زجاج، أو من قضبان معدنية، كما في درج طوارئ.



أيضاً يمكن أن يحدث أن تقفز الشخصية فوق الكاميرا، كما يحدث في الكادر من فيلم "سبعة" (د. فينتشير ١٩٩٥).

عادة تمنح هذه الزوايا ديناميكية مرئية إلى السرد، لكن أيضاً يمكن أن تعطي إحساساً بعدم التماسك إذا ما استخدمناها بشكل مجاني، فقط لنرضي شعورنا الخاص "بالفذلكة التقنية".

عادة تستخدم اللقطات "نادير" كرؤية ذاتية لشخصية ما عندما ينظر هذا إلى الأعلى. لنلاحظ هذه الأمثلة للقطة "نادير" من فيلم "الفك المفترس". (سبيلبرغ ١٩٧٥).

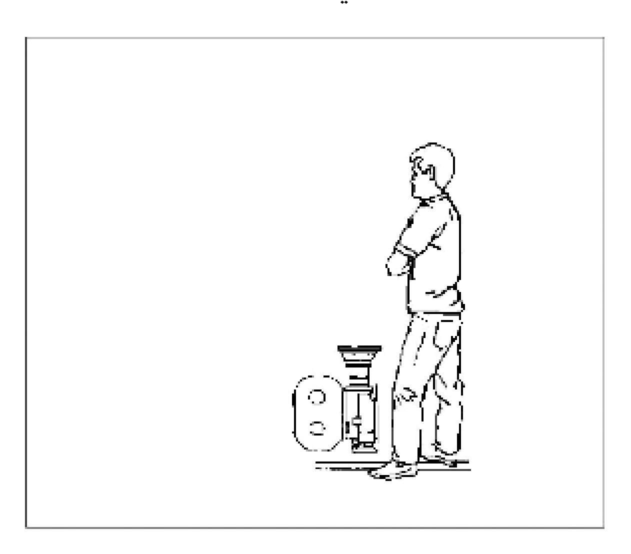




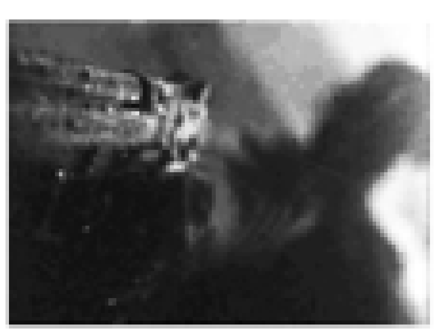
يتعلق الأمر في هذه اللقطات بتفعيل ما نسميه: الانطباع الأولي، أي، أن لا يحصل تماثل بين المتفرج و الكاميرا، وإنما العكس يُفهم كوجود مهدد. يفرض التلاحم أن تكون هذه اللقطات الذاتية لسمك القرش ملتقطة بطريقة النادير، نظراً لتموضعه قبل الهجوم.

إذا ما تكلمنا عن تصوير مواضيع، فإن استخدام اللقطات نادير يتنوع. لنفترض أننا نريد إظهار طائرة تطير فوق الشخصية على ارتفاع كبير، أو تصوير تفصيل ما في سقف غرفة ما.

بإمكاننا إيجاد لقطات بزوايا مقتربة من (٩٠) درجة، لكن لا تصل لتكون نادير. أما منتصف النادير عادة فيصور بكاميرا عمودية فوق الأرض التي تطؤها الشخصية نفسها، ما يعني أنه لا يمكن تصوير أرضية الحذاء.



هذه الزاوية، على طريقة "الكونترابيكادا" و"النادير"، هي أيضاً مستخدمة كذاتية للشخصيات التي تنظر إلى الأعلى، ولكنها ليست تماماً أسفل الموضوع أو أسفل الشخصية المراقبة.

في الكادر اليميني، من فيلم "سبعة"، (د. فينتشير ١٩٩٥)، يمكن ملاحظة لقطة ذاتية للشرطي الجديد، الذي يقوم بدوره (براد بيت)، بينما توجد على الأرض الطلقة المقذوفة من المجرم. بما أن الزاوية قريبة للـــ (٩٠) درجة، يمكن التأكيد أن الأمر يتعلق بزاوية نصف نادير. لاحظوا التلاعب المميز مع عمق الحقل الظل المنعكس، لإخفاء وجه القاتل.

الكادر اليميني، من فيلم "الفك المفترس" هو لقطة ذاتية لرئيس الشرطة، "روي شيدير"، الذي يراقب من الشاطئ كالحارس، من أعلى في مكان مراقبته، وهو يحذر السباحين ليخرجوا من الماء. يجب أن يكون التواصل بين زاوية الكاميرا ونقطة النظر للشخصيات، أحد مفاهيمنا الأساسية عند ساعة اختيار الإطار.

٣-٤-١٨) المحور العمودي: اللقطة من زاوية مرتفعة، صفات الصورة، واستخداماتها التعبيرية.

عندما نرفع الكاميرا فوق نظرة الشخص، ونحرك زاويتها عمودياً لنؤطر، فإننا نكون نصور لقطة "بيكادا"، كما هو مبين في الرسم التالي.



- كما يمكننا استنباط، أن اللقطة من زاوية مرتفعة هي اللقطة المنطقية المناقضة للقطة الزاوية المنخفضة. في هذا المعنى، أغلب تطبيقات هذه الزاوية هي بالضبط المناقضة تماماً لما سبق شرحه في القسم السابق. هكذا، استخدمت هذه الزاوية بغزارة للتعبير عن مجموعة من المشاعر نعرض بعضها:

- عادة تنتج اللقطات "البيكادا" شعوراً بالفوقية عند المتفرج، واضعة إياه في وضعية مميزة عند المراقبة.



في مشهد الهجوم على محطة الغاز في فيلم الطيور، (١٩٦٣)، يرفع (هيتشكوك) الكاميرا مظهراً لقطة عامة كبيرة مرتفعة.

(هيتشكوك): "لقد وضعت الكاميرا على هذا الارتفاع لثلاثة أسباب. الأول، وهو الرئيس، لإظهار بداية سقوط الطيور فوق القرية. الثاني، هو أنني كنت أريد أن أقدم في اللقطة نفسها طوبوغرافية كاملة للقرية، والمدينة في العمق، البحر، الشاطئ، ومحطة البنزين تأكلها النيران. أما الثالث، فهو تصوير تسلل النيران وهي في حالة انتشار".

من هذه الجمل، المستخرجة من حوارات بين (هيتشكوك) و(تروفو)، يمكن الحصول على عدة استنتاجات حول استخدام اللقطات للزاوية المرتفعة. إضافة إلى المراقبة المميزة للمشهد من جانب المتفرج، يمكن في هذه اللقطات إعطاء معلومات للمتفرج، وغالباً ما تجهلها شخصيات الفيلم. في هذا المثال، في "الطيور"، هذه المعلومات هي في الهجوم القادم للطيور.

- المتفرج الذي يراقب الحدث من الأعلى عادة يمتلك نظرة شاملة له، ما يعني أنه في الكثير من المناسبات يرى شيئاً في المشهد لا تستطيع الشخصيات رؤيته. معبرة هكذا عن الفوقية للمتفرج في معرفة غير محدودة، أي، تمنحه رؤية شاملة حيث يمكنه رؤية كل شيء ومعرفة كل شيء. في هذه الصور "للمواطن كين" يمكن ملاحظة كيف أنه من خلال نقطة نظر مرتفعة تعطينا معلومات بالحضور في خطاب كين، لعدوّه السياسي اللدود، وكذلك أيضاً مشاعره تجاه الثري.





الكادر الأول هو رؤية ذاتية لمنافس يقلل من شأن الآخر: (شارل فوستر كين). يبدو هذا التقليل من الشأن غاية في الوضوح، ليس فقط لوضعه في المشهد مرتفعاً فوق "كين"، وإنما أيضاً بسبب الزاوية "البيكادا"، التي تُنتج هذا التأثير فوق الأشخاص المصورين، (دائماً عندما يكون سياق القصة يتطلب ذلك). من دون شك هذه إحدى أكثر الاستخدامات الشائعة للقطة الزاوية المرتفعة.

الكادر الثاني، إضافة إلى أنه يظهر الحالة العدائية والانفصال بين المنافسين، مقدماً الشخصية المراقبة. عندها فقط يمكننا التقاط أسباب التقليل من الشأن. من هذه النقطة للرؤية المرتفعة، ليس فقط لدينا فكرة كاملة لجغرافية المكان، وإنما أيضاً نعرف وجود التهديد للمنافس، ومشاعره تجاه "كين".

- لهذه الأسباب، وبفضل الانطباع الأولي للكاميرا - موضوع، يمكننا التأكيد أن اللقطة الزاوية تكون عادة مرتبطة بالمعرفة.

- عندما نحلل الاستخدامات التعبيرية للعدسات المنفرجة، نتكلم عن نظام كاميرا المراقبة، مثل: العين من زاوية حيث يمكن رؤية كل شيء. هذا الاستخدام الرسمي، من سماته أن لقطاته مرتفعة، هو استخدام اعتيادي آخر في هذه الزاوية. يأتي هذا الاستخدام ليعطي تأكيداً أكبر، عن نظرية المعرفة واللقطة المرتفعة للزاوية.

مثال: من فيلم "ثيلما ولويس"، (ر. سكوت ١٩٩١)





أحدى النتائج التعبيرية التي يمكن استخلاصها من هذا المثال والمثال السابق من "المواطن كين"، هي الصبغة التهديدية التي تتخذها الشخصيات المصورة جانبياً من هذه الزاوية، عندما ترى الشخصيات من أسفل هدف رؤيتها.



ينتج هذا التأثير في فيلم "ريبيكا" ، (هيتكشوك ١٩٤٠)، بالضبط قبل اشتعال النار في القلعة، الخادمة الشريرة، والآنسة دينفرس، تراقبان كيف تنام "ريبيكا" بسرور قرب المدفأة.

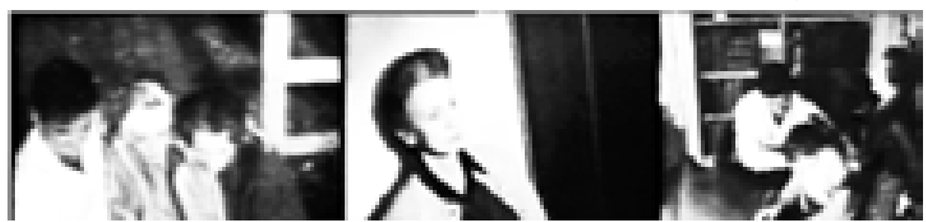
رأينا هذا التأثير نفسه في الكثير من أفلام رعاة البقر، حيث نراقب أبطالنا من ارتفاع جبل وهم يتقدمون في وادٍ، أمام النظرة الفاحصة للهنود.

- بالعودة إلى المعرفة، فلقطة الزاوية المرتفعة تمارس دور المعلّق الذي يقودنا من خلال الحدث. نلاحظ، المشهد المبدئي في "فورست جامب"، (زيميكيس ١٩٩٤). حركة رائعة لانخفاض الكاميرا متابعة سير ريشة، وهي استعارة للحظ، حيث تحط أخيراً على أقدام "توم هانكس".



يمكن إيجاد هذا المثال نفسه في اللقطة الرئيسة في عدة أفلام، من فيلم "ليلة الصياد"، (شارلز لوتون ١٩٥٥)، إلى "بسيكو"، (هيتشكوك ١٩٦٠)، مروراً بـــ "الليل فوق برلين"، (فيم فيندرز). سنعود لاحقاً للأمثلة السابقة. هذه اللقطات المنخفضة، التي تحاول أن تذهب من العام إلى المحدد، ليس بالضرورة أن تكون موجودة في بداية الفيلم، فيمكن إدراجها في أي لحظة، علماً أنها عادة تُستخدم في البداية والنهاية. هذه ليس لها وظيفة أكثر من تضخيم الحدث السردي.

تاركين جانباً المعرفة، عندما تكون الشخصيات في وضع دوني أو ضعيف، وهي مصورة من خلال لقطة لزاوية مرتفعة، ينتج في المتفرج شعور بالتعاطف معها. هذا يحدث في فيلم "الطيور" بكثرة، حيث يشعر المتفرج بقوة، بخوف الشخصيات، المهددة بهستيرية الطيور، خلال الهجوم الأخير على البيت.



- كما يشير (ميليرسون) أيضاً في سياق معين، إلى أن بإمكان المتفرج تطوير شعور بالفهم والتعاطف تجاه الشخصية المصورة من نقطة رؤية مرتفعة.



ينتج هذا التأثير في فيلم الطيور، عندما تعترف والدة "ميتش" (رود تيلور) لـــ "ميلاني دانيلس" (تيبي هيدرين) بخوفها من الوحدة تبريراً لسلوكها العابس تجاهها، عند التفكير بأنها ستنفصل عن ابنها.



استخدم التصوير من زاوية مرتفعة في فيلم "عاطفة خوانا دي أركو" (١٩٢٨)، ليصور الشهيدة، في لحظاتها الأشد معاناة وهي تدافع عن نفسها.

- إذا ما كنا نفقد في اللقطة "الكونترابيكادا" جغرافية الديكورات، موضحة الأسقف أو السماء، فإننا بلقطات "البيكادا" سنحصل على العكس تماماً. تسمح لقطة "البيكادا" بتصوير الديكورات في أوجها، في الوقت الذي يسمح لنا باكتشاف كل الإمكانيات لوضعية المشهد.





لنتذكر هذه اللقطات من فيلم "كازينو" (سكورسيس ١٩٩٨)، حيث التوافق بين العدسة المنفرجة و"البيكادا" تستخدم لتقديم ديكورات. بالنسبة للمعلومات التي تطرحها وضعية المشهد، فإنها تسمح اللقطات للزاوية المرتفعة بتقديم أفضل للديكور. لاحظوا هندسة الطاولات في الكادر إلى اليمين.

- تصوير العناصر في الجو نظراً لقوتها التصويرية. استخدمت هذه اللقطات لزاوية مرتفعة للتصوير بدءاً من تصوير الراقصين حتى وضعيات الهجوم في الأفلام الحربية عبر الطائرات.





لنلاحظ اللعبة الجمالية لوضعية الطائرات، في فيلم "القيامة الآن" لـــ (فورد كوبولا، ١٩٧٩).

في النقل الرياضي، مثل كرة القدم، تسمح هذه اللقطات المألوفة باكتشاف تنظيم الخطوط لكل فريق.

- كلما كانت زاوية التصوير مرتفعة أكثر، حصلنا على مشاهدة أفضل في كل الأشياء الموجودة على المشهد. هكذا، في اللقطة الأوج، أو العمودية تماماً فوق المواضيع أو الشخصيات المصورة، تبدو المعلومات ظاهرة بشكل كامل. في النقل التلفزيوني، في منافسات البلياردو توضع الزوايا الأوجية لعرض وضع الكرات فوق الطاولة بشكل كامل. (لاحقاً سنتكلم بعمق حول هذه الزاوية الأوجية).

- إذا ما كنا اكتشفنا في الزاوية المنخفضة الأسقف والسماء، ففي اللقطات بزوايا مرتفعة، ما نكتشفه هو الأرض. تأخذ الأرض أهمية درامية كبيرة في مواقع معينة، كالتي نراها في "إنديانا جونز" في (العبور الأخير)، (سبيلبيرغ ١٩٨٩)، تعطي أرض مكتبة (فينيسيا) مدخلاً للمدافن القديمة.




الكادر في اليسار هو الإطار الأخير لحركة ارتفاع رافعة الكاميرا المستخدمة لوصف الأرض، حيث الـــ "X" تحدد المكان لدخول المدافن. يوضح في الكادر إلى اليمين دخول الشخصيات من خلال الباب السري في الأرض.

- الخيالات في الأرض، والانعكاسات في الماء، يمكنها أن تصبح أيضاً تعليقات ذات جودة جمالية لاستخدام اللقطة من زاوية مرتفعة.

- كما حللنا، فالزوايا في المحور العمودي عادة تنتج تشويهات حول الشكل البشري. في حالة اللقطات للزاوية المرتفعة، تبدو الشخصيات أصغر من ناحية الطول، يختفي العنق، وتظهر العيوب النسائية بشكل كبير. علينا السيطرة على هذه العناصر لتلافي مسائل جمالية غير مرغوب فيها.

٣-٤-١٩) المحور العمودي: اللقطة الأوجية، صفات الصورة واستخداماتها التعبيرية.

عندما نرفع الكاميرا فوق المواضيع أو الشخصيات المصورة، حتى تصبح بشكل عمودي تماماً فوق هؤلاء، كما هو واضح في الرسم في الأسفل، نكون عندها نصور لقطة أوجية.



على عكس اللقطة "نادير"، فاللقطة الأوجية هي زاوية مستخدمة بكثرة في الأوقات الحالية. يرجع هذا بشكل كبير لأن استخدامها سهل نسبياً، لا سيما في آلية الرأس الساخنة، التي سندرسها لاحقاً.

- الكثير من الصفات التعبيرية للقطات "البيكادا" تنطبق على اللقطات الأوجية، حيث تمنح إلى حد كبير الاستخدام نفسه، لكنها تصل إلى الحد الأقصى. يحدث هذا بالذات عند تصوير الأرض والمعلومات التي تقدمها في المشهد.

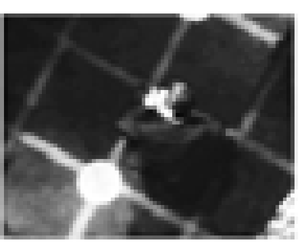
- لهذا السبب، فإن الصفة الرئيسة للإطار الأوجي، تمنح صورة طوبوغرافية، أي، مشابهة لخريطة. إذاً الأمر يتعلق، بصورة ذات شكل توضيحي مهم جداً. الحركات في وضعية المشهد وتموضع عناصرها، ملتقطة بشكل تصويري، حيث تبدو أنها تشرح لنا بأشكال لها علاقة بالمسافات والإتجاهات ما يحصل في الحدث.

يستخدم (اسكورسيزي) في فيلم "كازينو"، هذه اللقطات بشكل متكرر لتوضيح صعود وهبوط رجال المافيا الذين يسيطرون على "الكازينو"، وذلك مثل الخدع الماهرة التي يستخدمها بعض اللاعبين للاحتيال. لنلاحظ الكوادر التالية.

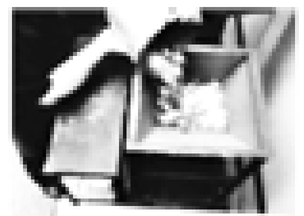


في هذه اللقطة التفصيلية الأوجية تتضخم الحركة الطفيفة لليد لأحد المحتالين. من خلال هذه الحركة يعطي اللاعب إشارات عن طريق جهاز للاحتيال.

الصور الثلاثة التالية، في الفيلم هي، الترافيلنغ الأوجي الوحيد، تنتهي بشرح الخدعة: يمكن للمحتال رؤية أوراق كروبير غير المنتبه، من مكانه، وينقل المعلومات للاعب آخر في طاولة أخرى. في الكادر الثاني، ينزل مدير الكازينو، (روبيرت دي نيرو)، بين طاولتين ليكتشف الاحتيال.

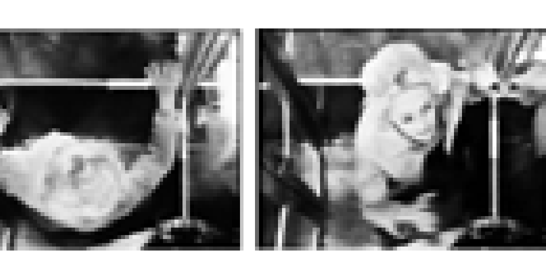




كما يمكن الملاحظة في هذا المثال، أن القدرة التصويرية للقطة الأوجية مترجمة إلى قوة تعبيرية، بالرغم من أنه في كثير من الحالات أثناء هذا الفيلم، فاستخدام هذه الزاوية يجيب فقط على مفاهيم جمالية مجردة أو لخلق تماثل بصري.

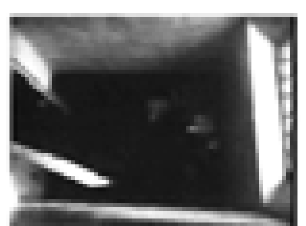
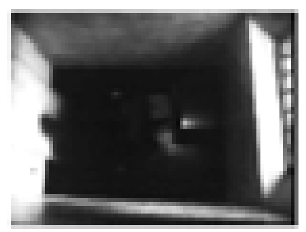
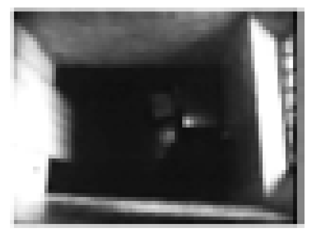




- لكن لا ينتهي استخدام اللقطة الأوجية هنا. فلقد استخدمت اللقطات الأوجية عادة بكثرة لتصوير الأشخاص المحصورين في مكان ما، لأن بالإمكان تصوير الجدران الأربعة بهذا الشكل لإعطاء شعور بالانغلاق.

يحدث هذا في فيلم "الطيور"، (هيتكشوك ١٩٦٣)، عندما في منتصف هجوم الطيور على محطة البنزين، تلجأ (فان ميلاني دانيلز) "تيبي هيدرين" إلى كابينة هاتف مرعبة.




يبدو الشعور بالانغلاق أشد قوة نتيجة الحركة الدائرية للممثلة، حيث تذكرنا بحركة حيوان محبوس محاولاً الخروج. استخدمت هذه الزاوية الأوجية أيضاً من قبل (هيتشكوك) في فيلم "جنون" (١٩٧٢)، لتصوير سجن البطل، المتهم بشكل كاذب أنه هو الذي ارتكب جريمة الخنق.

- متابعين مع (هيتكشوك)، أحد الاستخدامات الأخرى التي ألحقها باللقطات الأوجية كانت إخفاء وجه الشخصية. في فيلم "بسيكو" (١٩٦٠)، فهجوم والدة رومان على المحقق "أربوغاست" نراه من خلال هذه الزاوية، جامعاً بين التأثير الفوتوغرافي للحركة وبين إخفاء شخصية الشخصية المعتدية.

(هيتشكوك): "لذلك صورت من خلال لقطة واحدة فقط لأربوغاست الذي يصعد الدرج، وعندما يقترب من الدرجة الأخيرة وضعت الكاميرا بتعمد في الأعلى لسببين: الأول لأتمكن من تصوير الأُم بشكل عمودي، لأني لو كنت صورتها من ظهرها لكنت أعطيت انطباعاً أنها تخفي وجهها بشكل متعمد، ولكان المتفرج لن يثق. من هذه الزاوية لم يكن يبدو الأمر ممكناً في إخفاء الأم. أما السبب الثاني لوضع الكاميرا في الأعلى، فكان للحصول على تباين قوي بين اللقطة العامة للدرج، واللقطة القريبة لوجهه عندما تقع السكين فوق الشخصية".



- استخدام آخر للقطات الأوجية، هو تضخيم الارتفاع حيث يجري الحدث. هذه الزوايا كثيرة الاستخدام في مشاهد بين أسقف وأفاريز. لاحظوا المشهد التالي لصور فيلم ماتريكس، (الأخوة وابشووسكي ١٩٩٩).



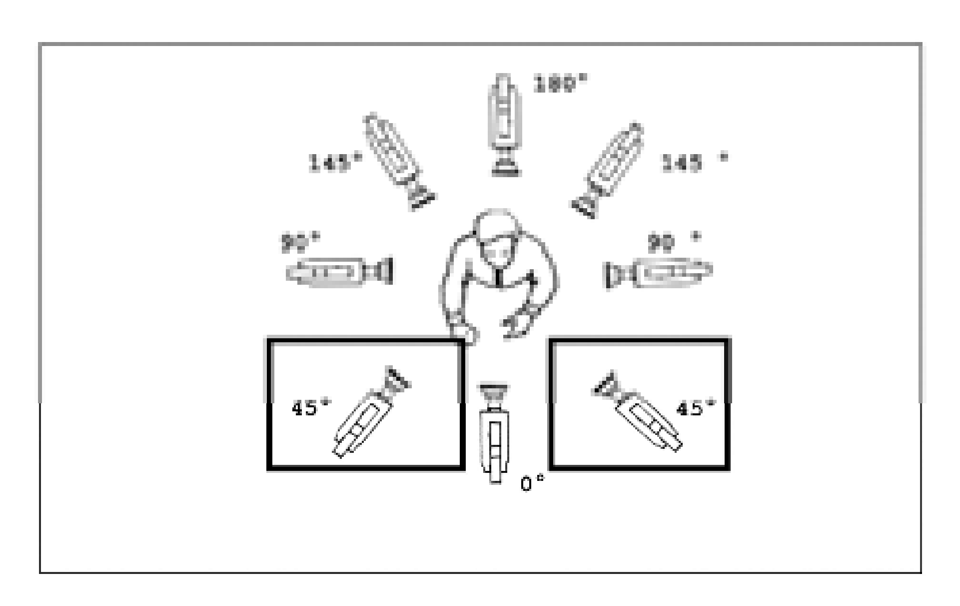
الكاميرا، المتموضعة في لقطة كبيرة لـــ "نيو" محاولاً الهرب، ترتفع حتى زاوية أوجية حيث يمكن ملاحظة الارتفاع الفظيع في المكان الذي يجري فيه الحدث.

- كما حدث لزوايا نادير، يجب أن يكون استخدام الزوايا الأوجية مبرراً، لأن استخدامها لمجرد الاستخدام الجمالي يمكنه أن يضجر، ولا سيما يصبح غير معبر. لنفكر أنه في لقطة أوجية بالكاد يمكن مراقبة وجه الممثل.

مع استخدام الزاوية الأوجية نختم إمكانيات المحور العمودي، لننتقل إلى الأفقي.

٣-٤-٢٠) المحور الأفقي. نصف الجانبي أو زاوية الثلاثة أرباع: صفات الصورة واستخداماتها التعبيرية.

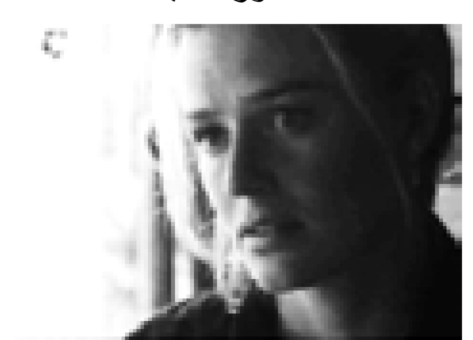
كما هو واضح من الرسم في الأسفل، بإمكان تموضع الكاميرا في المحور الأفقي أن يتغير بهامش (٣٦٠) درجة، أو الشيء نفسه (١٨٠) درجة إلى اليسار واليمين. عندما تكلمنا عن الزاوية المحايدة، كنا نضع موقع درجة صفر في المحور العمودي والأفقي، أي، مواجه لارتفاع نظرة الشخص. منطلقين من هذه النقطة، إن الزاوية لنصف الجانبي أو الثلاثة أرباع، نحصل عليها محركين الكاميرا نحو (٤٥) درجة إلى اليمين أو اليسار، بالاعتماد على محور نظرة الشخص.



- إذا راجعنا الصفات التعبيرية للزاوية المحايدة، سنتذكر أنها تعزّز الاتصال بين الموضوع المصور والمتفرج، بما أن نظراتهم ستتقابل بسهولة. بهذا الاتجاه، فاللقطة نصف الجانبية تعتبر رؤية أكثر بعداً، أكثر خارجية، وهي بطريقة ما، تحرر المتفرج من ضغط القرب من نظرة الممثلين، أو اللقطة النصفية في التلفاز.

يشعر المتفرج نفسه مراقباً، لأنه لا يوضع في منتصف الحدث، لم يتدخل بشكل إجباري. عند وضع المتفرج أكثر بعداً عن الأحداث، ربما يفقد عاطفة ما تجاه هؤلاء، لكنه يمنح إمكانية التفكير باستقلالية حولهم.

لاحظ الصور التالية:





في الكادر الأول، (جان بول بلوموندو) في فيلم "نهاية الهروب". (غودار ١٩٦٠)، بالرغم من أن زاوية الكاميرا ليست محايدة بالكامل، إلا أن نظرتنا ونظرة الممثل تلتقيان بسهولة. تبدو نظرة (بلوموندو) موجهة تقريباً تجاه المتفرج، الذي يستكشف أو يستنبط رغباته. (إعجابه بـــ (هومفري بوغارت)، إذا رأينا المشهد كاملاً في الفيلم).

بالرغم من ذلك، في الكادر في "مغادرة لاس فيغاس"، (مايك فيغس ١٩٩٥)، إن نظرة المرأة تبدو لنا أكثر بعداً، رغم أن اللقطة أكثر قرباً. هذا الانحراف للنظرة هو ما يبعد الحدث عن المتفرج. مع ذلك، فهذا البعد لا يجب أن يُعتبر سلبياً، وإنما كما سبق وشرحنا، يبدو أكثر قسوة، إضافة إلى عرض إمكانية التأمل بسلوك الشخصيات.

- هذا البعد مرتبط مباشرة بارتفاع الزاوية في علاقتها بمحور النظرة.





لنلاحظ هذا المبدأ بالإقصاء في الكوادر العليا، حيث تزداد زاويته ارتفاعاً، انطلاقاً من حيادية الكادر إلى اليسار حتى (٤٥) درجة في اللقطة إلى اليمين. يجب الإشارة إلى أن الزاويا بين (٤٥) و(١٤٥) درجة في المحور الأفقي، تعتبر مستثناة لوجهة نظر التصوير، التي تتعارض بشكل كامل مع وجهة نظر الشخصيات المصورة. (وهو ما ندعوه رؤية خارجية).

لنلاحظ هذه الصور الثلاثة من فيلم "مغادرة لاس فيغاس".





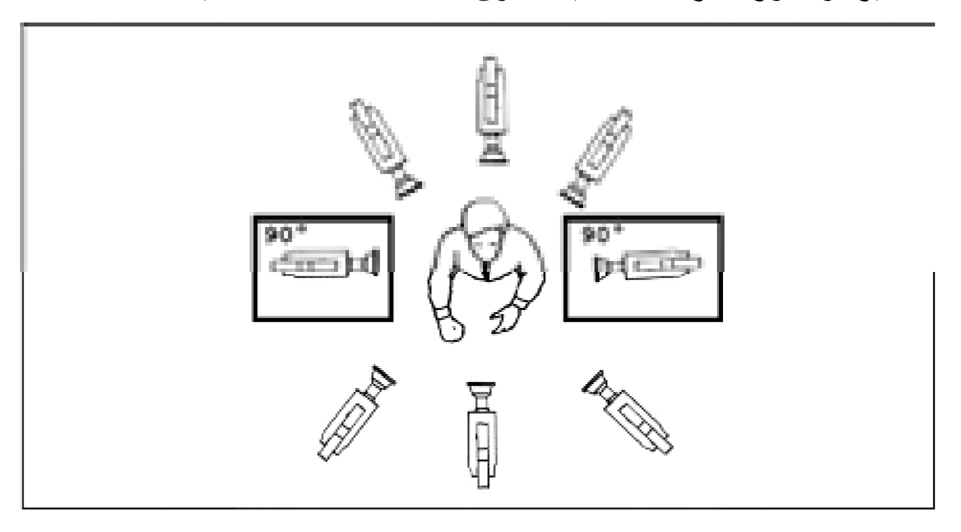
منطلقين من الوجود في المشهد الذي يمكن ملاحظته في الكادر الأول، فإن الكادرين التاليين ليسا مصورين من وجهة نظر أي من الشخصيات، وإنما من وجهة نظر ثالثة، التي نسميها نقطة نظر خارجية، يمكن أن تكون وجهة نظر المخرج. سنتعمق حول هذه المفاهيم عندما نتكلم عن وجهة النظر.

- جمالياً، إن اللقطات نصف الجانبية تضخم المنظور للصورة، معطية وضوحاً للوجوه، التي تكون عادة أكثر تسطحاً في الزاوية الحيادية.

- تحت هذه الزاوية، عادة تكون الوجوه والأنوف البارزة مضخمة، ما يستدعي أن ننتبه إذا ما كنا نريد نتائج جمالية. كل وجه له شكله الخاص المناسب لتصويره، وهكذا فالوجوه ذات الشكل الناعم، بذقن صغيرة، أنف صغير، وعيون ليست غائرة، عادة تظهر بشكل أفضل عبر "نصف الجانبية". تصبح الشخصيات عامة، من هذه الزاوية أكثر نحولاً، لاسيما إذا ما استخدمت عدسة مقربة.

٣-٤-٢١) المحور الأفقي: لقطة الجانب، صفات الصورة واستخداماتها التعبيرية.

عندما نغير أفقياً زاوية الكاميرا، حتى الوصول لدرجة (٩٠) بين محور الكاميرا ومحور نظرة الشخصية، نكون عندها نأخذ لقطة جانبية.



الإقصاء الذي يعاني منه المتفرج في اللقطات نصف الجانبية، يتأكد أكثر في هذه الزاوية، إن الرؤية للشخصيات هي خارجية بجدارة، أو عمودية على محور نظرتها.





لنلاحظ هذه الصور في فيلم "نهاية الهروب"، (١٩٦٠). وجهة النظر التي يعرضها (غودار) للمتفرج في هذه اللقطات الجانبية، التي هي لمن

يراقب كأنما ينظر من طرف عينه حتى لا يتدخل في الحدث. هذا النوع من التصوير، الخارجي تماماً، يمنح المتفرجين إمكانية تحليل الشخصيات، فيصبح المتفرج حراً من أي ضغط لنظرته. مع ذلك، فإن شكل إنتاج "نهاية الهروب"، بإمكانيات قليلة، ربما اشترط وضع الكاميرا في المقعد الخلفي للسيارة، ما لا نعرفه هو هل كان هذا التأثير ناتجاً عن ذلك، أو لأن (غودار) بحث عنه متعمداً.

- تصوير لقطة لجانب مشروط كثيراً بوضعية الشخصيات في المشهد، ولا سيما بين المخرجين الأكثر أكاديمية. لاحظوا هذه اللقطات لفيلم "فارغو" (جويل وإيثان كوهين. ١٩٩٧).





تصبح العلاقة الخاصة بين الخاطفين الاثنين أسوأ عندما يطلب السائق، (الكادر في اليسار) الحديث مع زميله ويرفض ذاك التحدث. يعم نتيجة لذلك، صمت مطبق، ينظر كل منهما إلى الأمام. يصبح غياب التواصل بينهما أكثر وضوحاً عند تصويرهما بشكل جانبي. (كادر في الوسط وفي اليمين) كلاهما يتعمدان أن لا ينظرا إلى بعضهما بعضاً، لقطة الجانب هي التي تحدد هذا التملص للنظرة. ليس هناك قابلية للتأثير لواحد تجاه الآخر. بالطبع، هذه المقدمة مشترطة بالوضع في المشهد، وستكون الاستنتاجات غير ذلك لو كانا جالسين قبالة بعضهما بعضاً، في سياق مختلف.

- هكذا، التقنية نفسها، في مثل هذه الحالة هي الزاوية الأفقية على (٩٠) درجة، يمكنها تقوية مشاعر بالتضاد وعدم التواصل، أو العكس تماماً حسب السياق وكيفية تطبيقه. عندما تكون هناك شخصيتان تتواصلان للمرة

الأولى، وتكون هناك حالة تواصل متدفقة بينهما، لقطتا جانب لهما، نظرات متواجهة يمكنها المساعدة على تقوية هذه الفكرة. يحدث هذا في فيلم "مربع" (ف. ناتالي ١٩٩٨)، عندما تبدأ الطبيبة والمهندس بالتفاهم. الشخصيتان كلتاهما موجودتان قبالة بعضهما بعضاً لتقوية هذه الفكرة لتدفق التواصل.




لاحظ خط القوة الموجود على اليمين واليسار الذي يبدو أنه يوّحد الشخصيات، وقارنه بالجانبيات التي لها نظرات متباعدة لا تلتقي في الكوادر السفلى في فيلم "فارغو".




هكذا، التقنية نفسها قادرة على تقوية مشاعر مختلفة تماماً، حسب طبيعة الوضعية في المشهد، وحسب ترتيب اللقطات في المونتاج، وسياق الحدث.

- مثال. نقص في المنظور لشخص تجاه آخر، التي سيُرى أكثر قوة عندما يكون الأول مصوراً في جانب متلافياً نظرة الآخر، يمكن استخدامه بأشكال مختلفة:

- غضب شخص مع آخر.

- ارتباك خاص أو عام، ما يعني أن الشخصية لا تستطيع النظر إلى الوجه الآخر.

- شخصية لا تستطيع النظر للآخر بينما يكذب عليها.

- الخجل.

- عدم الاهتمام، أو محاولة طبيعية لتلافي مسألة.

- لنحلل استخدام الجانبيات والنصوص السردية في اللقطات التالية: في الكادر الأول، من فيلم "فارغو"، والد زوجة بائع السيارات، (جانب مغبش على اليسار)، متلافياً نظرة زوج ابنته، عندما يذكر تجارة ما وهو محتاج لقرض. ذاك التملص للنظرة، وبالتالي للموضوع المطروح، يصوّر من خلال لقطة جانبية.





يحدث هذا في الكادر الذي في الوسط، أيضاً من فارغو، عندما يتحاشى الابن المراهق لبائع السيارات نظرة والده، نظراً للخجل الذي يشعره أثناء بكائه لاختطاف والدته.

إنه أيضاً الخجل الذي يمنع "فيتو كوليوني" من النظر إلى ابنه، بينما يعترف له برغباته الأكثر خصوصية حول مستقبله. عدة أمثلة حول هذا المفهوم يمكننا إيجادها في سينما (كيروساوا)، حيث الشرف هو الكنز الأهم للشخصيات. إن استخدام اللقطات الجانبية لتصوير الخجل عند الشخصيات التي انتزع شرفها، هو دائم.

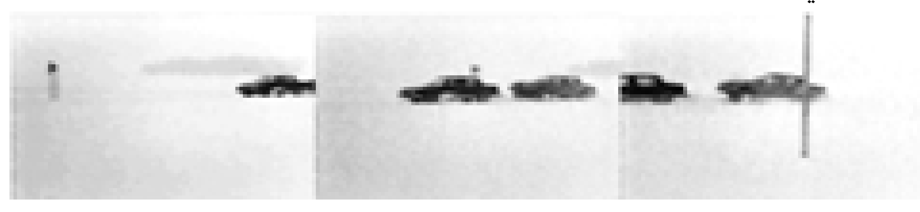
الكادر الثالث للصفحة السابقة، ينتمي إلى فيلم "ايزي رايدر"، (دينيس هوبير ١٩٦٩)، راكب الدراجة، المصور الجانبي، يتلافى النظرة للمرأة نتيجة الخجل، فعليه أن يظهر مشاعره الأكثر خصوصية.

من جانب آخر، كما أشرنا في الصفحة الماضية، يمكن استخدام هذه الزاوية لتصوير شخصيتين تقابل كل منهما الأخرى، ما يعزز مشاعر تضاد بينهما، عندما يكون محور السياق هو الصراع. لاحظوا هذه الأمثلة من فيلم "مربع"، (ف. ناتاللي ١٩٩٨).



كيف يمكن ملاحظة، الكثير من مواجهات الشرطي الملوّن مع زملائه. ملتقطة صورهم عبر لقطات جانبية، وهم مختلفون معه. وضع الشرطي، دائماً على يمين الإطار، أي قراءة مضادة، تعطينا فكرة عن من هو الشخص العنيف، الذي لا يتعاطف معه المتفرج. اللقطات الجانبية المتضادة، هي زاوية كاميرا مألوفة ضمن الخطاب السينمائي لتقوية الصراع والمواجهة بين الشخصيات.

أحد الاستخدامات التعبيرية الأخرى للقطات الجانبية، هو استخدام الحركة واتجاهها. هذا يتوضح كثيراً، ولا سيما في اللقطات العامة الكبيرة، عندما توجد سيارة أو شخصية تعبر الإطار من جانب إلى آخر. لاحظ هذه الصور في بداية "فارغو"، سيارة البطل تعبر الإطار من اليمين إلى اليسار.



عادة تُستخدم هذه اللقطات كانتقال بين مشهدين لا يكون فيهما استمرارية للمكان والزمان.



لاحظوا الصور العليا. بالكاد يلاحظ اتجاه الحركة في اللقطات المواجهة، فهي ستحدد بشكل كبير في هذه الزاوية الجانبية.

كانت الحوارات حول الاتجاهات في الغرب معروفة من جانب الخطاب البصري السمعي. فالحركات من اليسار إلى اليمين تُستخدم لتعبر عن ذهاب، ومن اليمين إلى اليسار لتعبر عن إياب. وهكذا، إن اتجاه الحركة ليس مسألة عابرة، لأنها تساعد، أو تعيق، على فهم الحدث من قبل المتفرج.

سيساعد اختيار لقطة جانبية على تحديد اتجاه الحركة، وبالتالي ستحدد ما إذا كانت شخصية ستذهب أو تأتي.

يمكن تطبيق هذه المفاهيم المتعلقة بطريقتنا للقراءة، أيضاً على الحركات الجغرافية. فمن يتحرك من الشمال إلى اليمين يعني أنه يسافر إلى الغرب والعكس صحيح.

(يتعلق هذا الاعتبار، بشكل كبير بالتموضع الجغرافي للمعلّق. مثلاً إذا ما كنا نريد أن نصور قوات (نابوليون) متجهة نحو (روسيا)، فسنحدد حركة من اليسار إلى اليمين، لكن إذا ما كان المعلّق لهذا الفعل سويدياً أو نرويجياً، فالمنطقي أن يحدد حركة من اليمين إلى اليسار. على أية حال، هذه الاعتبارات نسبية وعلينا أن نفهم أنها ليست ملزمة).

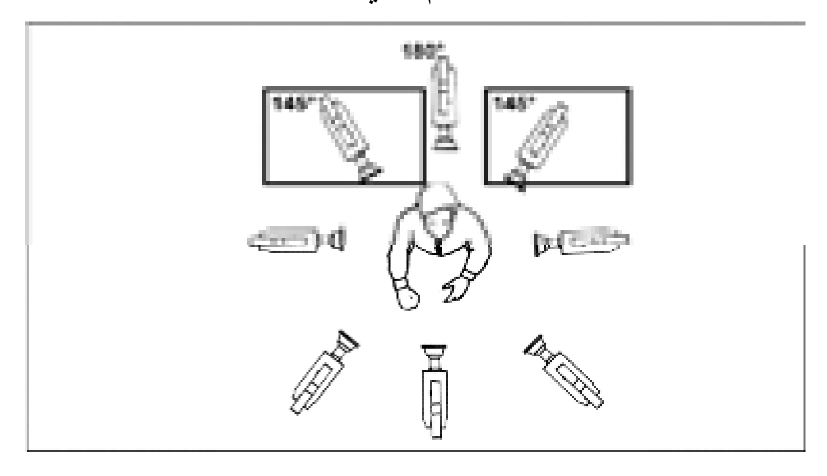
إحدى صفات اللقطات الجانبية: هي تقليص المنظور. يجري هذا التأثير بشكل صريح على الوجه البشري، الذي يذّكر بالأشكال التي كانت تُقدّم

بشكل عام في مصر القديمة. هذه الزاوية هي الاختيار الأقل الذي ينصح به لتصوير وجوه بزوايا. بما أن الأنف والذقن سيظهران أكثر حدة، من هنا يأتي "بروفيل رومانو"، لإطلاقه على الوجوه الناعمة، التي ستبقى في حالة توازن عبر هذه الزاوية.

إذا ما كان صحيحاً أن تعبير الوجه تحت هذه الزاوية يتقلص لدرجة ٥٠%، (فقط نرى نصف الوجه)، هناك عناصر في الجسم البشري بالتحديد يمكن أن تصبح مستغلة في اللقطات الجانبية، كما حنجرة بارزة وهي ترتفع وتهبط بينما يبتلع شخص لعابه، بعض النقط تقع على خديه، أو الظهر المقوس لشخص منزوٍ.

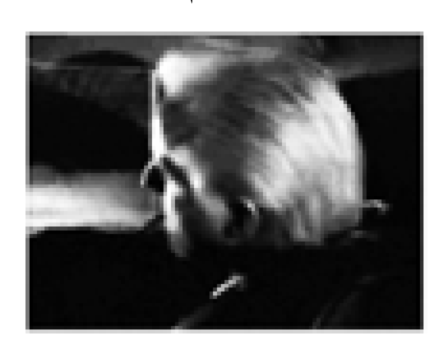
٣-٤-٢٢) المحور الأفقي: "النصف اسكورثو"، "الاسكورثو" ولقطة الظهر. صفات الصورة والاستخدام التعبيري.

عندما نغير أفقياً زاوية الكاميرا، حتى الوصول إلى زاوية (145) درجة بين محور الكاميرا، ومحور نظرة الشخصية، فنحن إذاً نصوّر لقطة لنصف اسكورثو. إذا ما كانت الزاوية تصل إلى (180) درجة، فستكون لقطة من الظهر أو "اسكورثو"، حسب الاستخدام الذي سنجريه.



سندرس هاتين الزاويتين معاً، بما أن صفاتهما التعبيرية تتطابق بشكل كبير. سنبدأ بلقطة "نصف اسكورثو"، ولندخل بعدها في "اللقطة الظهر" و"الاسكورثو الأصيل.

استخدام لقطة نصف اسكورثو لتصوير موضوع وحيد غير مألوف، بما أن ما نؤطره هو جزء من مؤخرة الرأس، وجنة وأذُن الشخصية. لنلاحظ هذين المثالين من فيلم "فارغو".



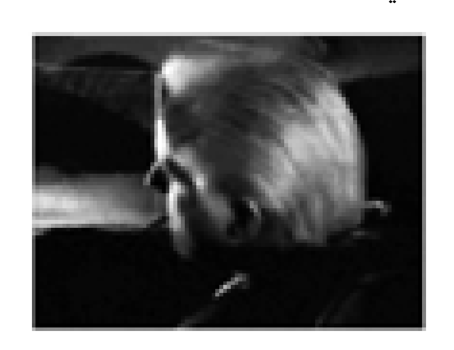


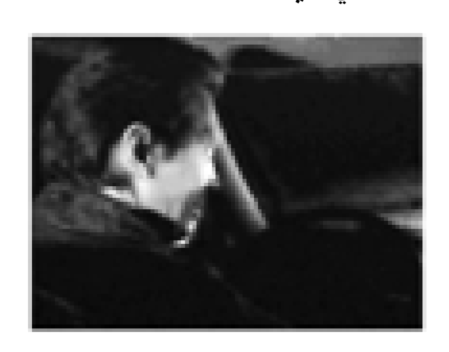
ولد (النصف اسكورثو) في الكثير من الحالات كـ "لقطة ظهر"، مانحة هذا التأطير عندما تلف الشخصيات رأسها جانبياً، ليشكلان محور نظرتها ومحور الكاميرا زاوية تقريبية من (١٤٥) درجة. هذا الالتفاف للرأس يمكن البحث عنه بشكل واعٍ، إما لتغليب تعبير الوجه، أو للبدء بالتفاف للمثل تجاه الكاميرا، أو كعودة إلى الخلف، أو نظرة أخيرة.

بالرغم من هذا الالتفاف للرأس تجاه الكاميرا، فإن تعبير الوجه في هذه الزاوية يختفي كلياً، ما يعني أن (النصف اسكورثو) و (الاسكورثو)، عادة يستخدمان على الأغلب لتصوير مواضيع أو شخصيات موجودة، مقابل الشخصية التي ظهرها للكاميرا، ليبقى هذا الأخير كمرجع لوجهة النظر، أو ربما أيضاً كمجرد لحشد من الناس مغبشين لتوازن الإطار.

بالرغم من التأكيد السابق، هناك أشكال لاستخدام هذه الزوايا بشكل مستقل، أي، النصف اسكورثو، كما اللقطة من الظهر، يمكن استخدامها لتصوير شخصية، منفصلة عن العمق أو الشخصيات المقابلة.

بالعودة إلى الصور في "فارغو" للصفحة السابقة، فيمكن لاختيار هذه الزاوية أن يكون مُبرراً نتيجة تموضع نواة الاهتمام في المشهد: شرطي يقترب منهم بظهره. (لنذكر ما سمي انطباعاً سلبياً للشخصية، التي سنعود إليها قريباً) يمكننا من استخدام الانطباع السلبي، استقراء أنه في بعض النصوص السردية، إذا ما صورنا شخصاً بلقطة نصف جانبية، أو من ظهره، سنعطي انطباعاً أنه "اصطيد"، أو سيكون كذلك في أي لحظة.





مع ذلك، في هذه الحالة، الضغط الذي يولده في المتفرج وهو مراقبة شخصية تصور من زاوية نصف جانبية، يمكنه أن يصبح أفضل تعليق لاستخدامه، إذا ما كنا نريد بالتحديد تقوية هذا الشعور "بالتوتر".

دائماً عندما نصور شخصية بزاوية بين (١٤٥) و (١٨٠) درجة، نحرض نوعاً من الهاجس في المتفرج، بما أننا نضعه في نقطة مراقبة غير مريحة. لنتخيل مثلاً عملاً مسرحياً، يجعل الممثلون ظهورهم إلى المتفرجين بشكل دائم. هذه هي حالة الضد في الكادر.

مثال: "يعيش حياته"، (غودار ١٩٦٢)



نرى حالة الضد في الكادر هذه في فيلم "يعيش حياته"، (غودار ١٩٦٢)، حيث المشهد المبدئي بين البطل وصديقته القديمة مصور هكذا. ربما رغم كون السبب الأكبر لغودار لتصوير الشخصيات من ظهورهم في هذا المشهد، هو مجرد التحريض. أيضاً صحيح في العديد من الأفلام أن تقديم وجه الشخصيات يأتي سابقاً لتوقع ما، والذي يزيد من هاجس المتفرج ليعرفه. هذا ما يحدث مثلاً في فيلم "٣٩درجة"، (هيتشكوك ١٩٣٥)، حيث يُقدَّم البطل "ريتشارد هاني" مصوراً من ظهره. غاية اللقطة الظهر: هي إنتاج خروج من الحقل حول الوجه للشخصية المصورة.





أحد المشاعر الأخرى التي تتعزز من خلال هذا التأطير، هو تهميش الشخصيات التي ترفض المجتمع، مظهرة ظهورها. يبدو هذا الشعور بشكل كبير في الأمثلة "يعيش حياته" في الصفحة السابقة. في هذا الاتجاه، أذكر

الإعلان الرائع لفيلم "القفز في الفراغ" لــ(دانييل كالبارسورو)، حيث يمكن قراءة كلمة "صوت" مكتوبة فوق رأس البطلة.

يمكن أيضا أن يحدث أن تُظهر شخصية ظهرها لوضع ما، لأنها في حالة خجل، أو لشعورها أنه مغلوب على أمرها من الظروف، أو ببساطة شكل لكسب الوقت ومحاولة التفكير. يحدث هذا في فيلم "جحيم الحقد" لــ (أكيرا كيروساوا ١٩٦٣).



في الجزء الأول من هذا الفيلم ، يواجه البطل تاجر الأحذية مشكلة بين شرفه وثورته، يبحث أمام النافذة عن مكان ليفكر، لكن أيضا كملجأ له عندما يثقل الوضع كاهله. كما يمكن المراقبة في الكوادر العليا يظهر دائماً وقد أدار ظهره لباقي الشخصيات في المشهد، كما لو أنه ينعزل عنها. وهكذا، في الصور الأولى للقسم العلوي فالتاجر، "السيد غوند"، مُقدم كعملاق يسيطر على المدينة، وما إن تتقدم القصة، في الصور في القسم السفلي، حتى يتلاشى هذا الشعور بسبب الستائر التي تمنعه من رؤية المدينة والتي كانت تجثو عند قدميه من قبل. وهكذا، علينا أن نكون واعين أن العمق الذي نصور عبره اللقطات من الظهر ربما، أو يمكنه أن يكون، في غاية الأهمية التعبيرية حسب السياق.



لنراقب الكادر التالي في فيلم "فارغو"، يدخل البطل في سيارة بعد أن كان مشروعه لبناء مرآب سيارات قد فشل فشلاً ذريعا. هناك طبقة سميكة من الثلج على بلور السيارة تمنعه من الرؤية، استعارة لوضعه الحقيقي، والذي يصبح أكثر سديمية. إنه المبدأ المطبَّق نفسه في المثال السابق لـ (كيروساوا).

إذا كان صحيحا أن هناك مشاعر تتقوى من خلال هذه الزوايا، فلا توجد قوانين عامة حول معنى لقطات الظهر، بما أن الكثير منها ينتج داخل السياق الخاص لكل فيلم.

كمثال لما سبق شرحه، نتذكر لقطات الظهر المستخدمة في فيلم "طرق المجد"، (كوبريك ١٩٨٠)، حيث إحاطة المكان بالشخصيات، وموضعة الكاميرا خلفها، تنتج شعوراً متواصلاً بالتهديد. (كما نتذكر هذا ما نسميه انطباعاً سلبياً) بشكل مستقل عن كون العمق يساعد على منح معنى للإطارات.

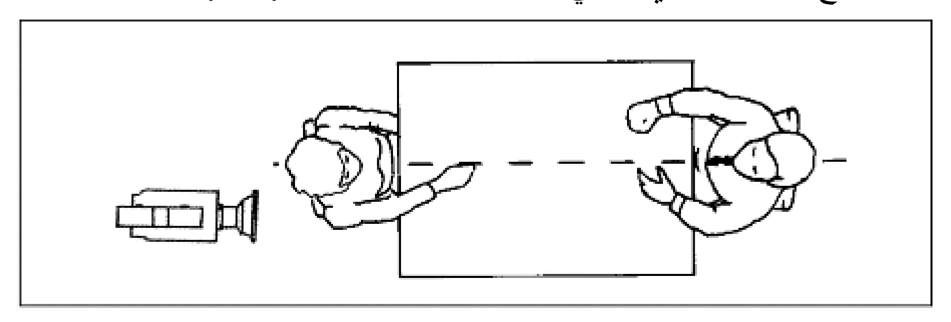






لنصف (اسكورثو) والظهر التي درسناها حتى الآن، فهذه مبررة بنفسها، أي إنها منفصلة عن المواضيع أو الشخصيات المتموضعة أمامها. هذا، ما يختلف بين "لقطة ظهر" و "لقطة اسكورثو".

في "لقطة الظهر"، مركز الاهتمام في الإطار هو في ظهر الشخص المصور نفسه. بينما "لقطة الاسكورثو" فما يهم هو الموضوع، الشخصية، أو العمق المقابل للكاميرا، وليس الشخص الذي يعطي ظهره للكاميرا. أما ما تبقى، فكلا النوعين من الإطارات يشكلان الزاوية نفسها مع المحور لنظرة الموضوع الشخص الذي يعطي ظهره للكاميرا، بحدود (١٨٠) درجة.



لاحظوا الرسم الأعلى. يتعلق بلقطة اسكورثو حيث مركز الاهتمام في الإطار هو في الرجل، إلى اليمين، وليس في المرأة التي تجعل ظهرها للكاميرا.

"Escorzar"، حسب تعريف قاموس الأكاديمية الملكية الإسباني، هو رسم أو تشكيل، مختلف، حسب قانون المنظور، يقدم الأشياء في اتجاه منحرف أو مائل في علاقتها مع الرسام.

الاسكورثو هي تقنية تصويرية ورثها الخطاب السمعي البصري. رسومات "كارافاجيو"، من دون شك هي أحد المنابع الأساسية التي تشربت منها الصورة السينمائية، فهي مشهورة بتسليط الإضاءة على شخصيات محددة في اللوحة وذوقها تجاه الاسكورثو العنيفة التي تحطم الشعور السهل في اللوحة، مانحة الصورة منظوراً أكثر طبيعية. يمكن التأكيد أن "كارافاجيو" هو من عمم استخدام الاسكورثو.



يقدم "كارافاجيو" في "توبة سان بابلو"، سان بابلو وحصانه في (اسكورثو) قوي. لاحظوا يدي القديس، في القسم الأسفل، واللتين تبدوان خارجتين من اللوحة.

تسمى هذه الإطارات بالإنجليزية "over the shoulder shot ،otss"، أو ما هو الشيء نفسه، لقطة فوق الكتف. تتألف تقنية الاسكورثو في وضع مواضيع أو شخصيات في المواقع الأولى معطية ظهرها للكاميرا، للحصول على:

a) تضخيم وجهة النظر للشخصية الموضوعة وظهرها للكاميرا.
b) تقوية الشعور بالانفصال، أو خصوصية بين الشخصيات المصورة.
c) منح عمق ومنظور للصورة.
d) التعويض عن الفراغ في اللقطات القريبة المصورة بالأشكال البانورامية

نحلّل الوظائف السابقة في الأمثلة التالية:

a) تعزيز وجهة النظر الشخصية في وضعية (اسكورثو) تحصل، نتيجة الكاميرا الموضوعة بشكل يظهر اللقطة البارزة مشابهة للنظرة التي لدى الشخصية في المشهد. هذا التشابه بين اللقطة والنظرة لدى الشخصية يمنح درجة عالية من الموضوعية للتوضيح. لقطة في اسكورثو هي أحدى تقنيات التصوير الذاتي.

في "سرد سمعي بصري" ، (خيسوس غارثيا) يسمي لقطة الاسكورثو كـــ"محاولات تأطير"، مشيراً إلى أن الشخصية التي نرى نظرتها، تبدو مصورة في الإطار، تعرّفنا بمن هو الشخص المُراقب.

لاحقاً، عندما نحلل تقنيات التصوير الذاتية، سنتعمق في درجة التعريف التي ينتجها الاسكورثو في المتفرج، إذا ما كنا نريد أن نقارنه بالسرد غير المباشر في الأدب.

في الصور السفلى من "فارغو"، تتجه الشرطية الى المنطقة التي يوجد بها الخاطفون للقبض عليهم. نرى في الكادر الأول حركة الاتجاه، بينما في الكادر الثاني نرى ما تراه هي. لاحظوا أن عمق الاسكورثو للشرطية يمارس كما لو كان هناك شخص يُراقب، وأيضاً يلمح في السياق إلى التوتر.





إضافة إلى أنه يمارس دور أشياء مراقبة، بإمكان (الاسكورثو) تعزيز المواقف الحاسمة، كما حصل مع لقطات الظهر والنصف اسكورثو.

يتوضح التماسك بين الشيء المراقب والراوي في القيامة الآن، (ف. فورد كوبولا ١٩٧٩)، عندما يصل "الكابتن ويلارد"، (مارتين شين)، إلى مملكة "الكورونيل كورتز" (مارلون براندو). كلما تقدم البطل، والراوي، نكتشف المحيط من خلال عدة لقطات اسكورثو، أي ، انطلاقاً من وجهة نظره.



B) إضافة إلى أنه مرجع لوجهة النظر، فيمكن للاسكورثو أن يعزز أشكالاً معينة من العلاقة بين الشخصيات. لقد درسنا في القسم المتعلق بالعدسات المنفرجة، كيف أنها تزيد من المحيط بين الاسكورثو والموضوع المقابل للكاميرا. هذا الانفصال هو شكل جيد للتعبير عن البعد بين شخصين. لنتذكر بعض الأمثلة من فيلم "المواطن كين".





الاسكورثو لـــ (سوزان اليكساندر)، ليست فقط منفصلة عن (شارلز كين) نتيجة فراغ بينهما، وإنما لانعزالهما أيضاً، محتلة تقريباً ثلثاً واحداً في الإطار، وباقي المحيط متروك للثري. ينتج التأثير المناقض بالضبط في الصور التالية في فيلم "بليد رنر".





لاحظوا غياب الفراغ بين كلتا الشخصيتين، الذي ينتج تأثيراً على الوحدة والتقارب بينهما. يبقى الفراغ خلف رأسيهما، كما لو أنه يدفعهما للتوحد أكثر. بالطبع، هذه الخلاصات تُعزز داخل سياقات سردية محددة، علاقة الحب في هذه الحالة بين الشرطي والمرأة. هذا المثال هو مشابه للمثال المعروف في اسكورثات فيلم (ايزي رايدر).

يمكن ملاحظة أحد قوانين الاسكورثات المركبة في لقطة ولقطة مقابلة في هذه الصور: توزيع المحيط، في هذه الحالة ثلث للاسكورثو، وثلثان للشخصية المقابلة للكاميرا. ينجز هذا التوزيع في كلتا اللقطتين. نتحدث أكاديمياً فهناك صنفان لتركيب لقطة (اسكورثو):

١) يشغل (الاسكورثو) ثلثاً، بينما تشغل الشخصية المقابلة الثلثين المتبقيين. هذا هو التركيب الطبيعي.

٢) يشغل (الاسكورثو) ثلثي الإطار، ما يعني أن الشخصية المقابلة تشغل الثلث المتبقي. يمكن لهذا التركيب أن يعطي فكرة لاستغلال أو عزلة.

بالطبع هذه القواعد متغيرة، وتوزيع الفراغ في اللقطة يمكن أن يكون ذا معنى، كما يمكن الملاحظة في الأمثلة العليا لهذا التوزيع للإطار في أثلاث.

وهكذا أيضاً، عدم تطبيق التوازن لتوزيع المحيطات في اسكورثو لقطة - لقطة مقابلة، يمكننا من استخراج نتائج تعبيرية عديدة. لاحظوا الأمثلة التالية من فيلم " jf كينيدي".



هذه اللقطات (الاسكورثو) المستخرجة من تحقيقات القاضي "غاريسون"، (كيفن كوستنر)، مثال جيد كيف أن شخصاً يوجه اتهامات لشخص مستجوب وهو منزوٍ متعاملاً معه بشكل خاص.

في الصور في العمود اليساري، القاضي الذي يوجه اتهاماته، لذاك الذي في المقابل للكاميرا شاغلاً ثلثين من الإطار تقريباً. بينما يشغل المستجوبون على العكس ثلثاً واحداً. هذا التركيب هو الطبيعي، لكن لنلاحظ الصور في العمود اليميني.

مطبقين قواعد التوازن لتوزيع المحيطات في الاسكورثات المطبقة في لقطة - لقطة مقابلة، في العمود اليميني اسكورثات القاضي يجب أن تشغل

ثلثاً واحداً فقط، لكنها تشغل ثلثين تاركة للشخصيات المصورة أن تظهر منعزلة: لقد اتهموني، كيف تتهمني أنت الآن. يقول المحامي الفاسد للقاضي "غاريسون".

(الكادر الأسفل اليميني).

عندما يكون اسكورثو شاغلاً ثلثي الإطار، فإنه يقوّي من الإصرار أو الفعل العنيف للشخصية المصورة من الظهر، والشعور بالإضطهاد أو وضعه في زاوية الشخصية المصورة المقابلة للكاميرا.

شيء مشابه يمكن الحصول عليه من خلال تأثيرات في الإضاءة، هكذا، حيث يكون هناك (اسكورثو) في الظلام سيبدو أكثر تهديداً من (اسكورثو) مضاء. لاحظوا هذه الأمثلة من jfk. (أوليفر ستون ١٩٩١).




عندما درسنا اللقطات للزاوية المرتفعة كما حللنا الشخصيات المصورة في (اسكورثو) في وضعية اسكورثو من هذه الزاوية، كانت تضفي عليها أجواء مهددة للشخصيات المصورة تحتها.




c) يتوافق توزيع الاسكورثات في الإطار بتقنية مع استخدام بعض العدسات، والزوايا المناسبة، فهي تساعد على تقوية السياقات بشكل كبير حيث تتطور العلاقة بين شخصيتين. ولكن إضافة إلى ذلك، ومن تضخيم نقطة النظر للشخصية، (فالاسكورثات) هي عناصر بصرية تساعد على طرح شعور أشد بالعمق والمنظور.

كما درسنا عندما كنا نعالج "وضع العمق في المشهد"، فإن توزيع الشخصيات والمواضيع في الأهداف المختلفة للصورة يساعد على توسيع العمق المشهدي السينمائي فيه. إن (الاسكورثو) هو شكل وضع العمق في المشهد.



في مقدمة هذا الفصل أشرنا إلى "كارافاجيو" كأحد الرسامين الذين عمموا استخدام (الاسكورثو) لزيادة منظور الصورة. مراجعة لأعماله يمكنها مساعدتنا لتوسيع مفهومنا عن (الاسكورثو).

"صليب سان بابلو":

لاحظوا وضعية الاسكورثو على الصليب، أي الأقدام هي أقرب للمتفرج من رأس القديس. يمكن طرح هكذا شعور أكبر بالعمق.



في "عشاء إيماوس" الشخصية في حالة اسكورثو هو مُراقب يعطينا ظهره، بينما في الصليب في "سان بيدرو" هو عامل مسكين يظهر جاثياً على ركبتيه محاولاً رفع الصليب.

يمكن لمراقبة بعض الأعمال أن تساعدنا على تطوير شعور بالتركيب في العمق، والتي تعطي درجة ثلاثية الأبعاد للقطاتنا.

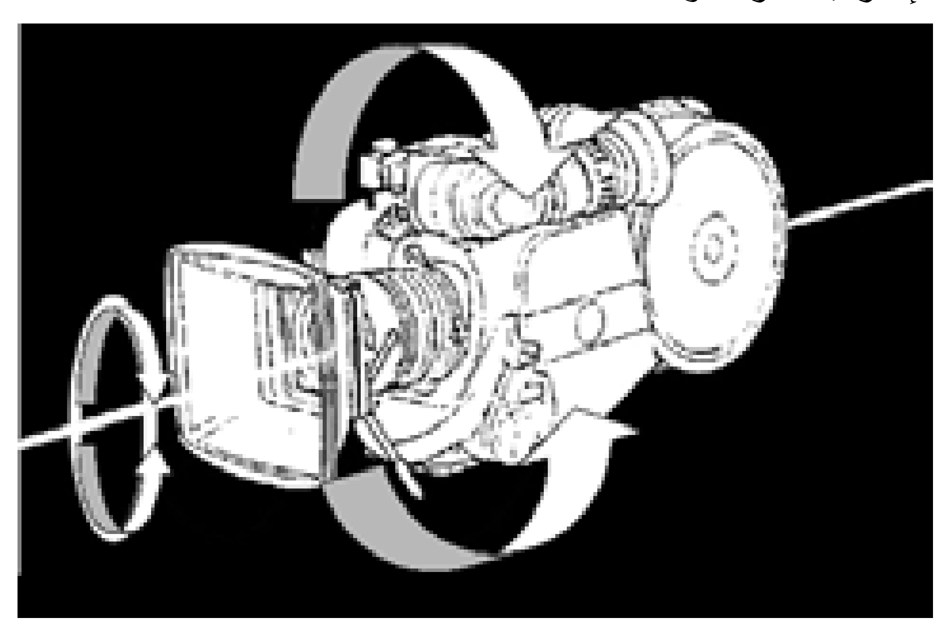
d) أحدى الوظائف الأخرى (للاسكورثو)، هي تعويض الفراغ في اللقطات الأولى المصورة بشكل بانورامي. سنعالج هذا التعويض بتعمق أكثر في قسم الأشكال، لكن سنحدد أن تعميم (الاسكورثات) يرجع بشكل كبير إلى فرض التقنيات البانورامية.

٣-٤-٢٣) المحور الثالث، أو المحور "Z": الإطار المنحرف، صفات الصورة واستخداماتها التعبيرية.

ما إن انتهينا من دراسة الزوايا المختلفة للكاميرا في المحور العمودي والأفقي، علينا التركيز عندما تدور الكاميرا حول محورها، وهو ما يسمى المحور الثالث، أو محور "Z".

عندما نميل بالكاميرا إلى اليسار أو اليمين، حول محورها، كما يلاحظ من الصورة السفلى، فإننا نمنحها زاوية، حيث تميل الخطوط العمودية

والأفقية للصورة. هذه الزاوية يمكن تنويعها في (٣٦٠) درجة. نسمي هذا الإطار "بالمنحرف أو المائل".



نظراً للتشويهات في هذا النوع من الزاوية الناتجة في الخطوط الأفقية والعمودية، هناك من يدعو هذا النوع من الإطارات "شاذة". في النسيج الاحترافي أيضاً تسمى "لقطات هولندية"، ربما لأصول نوع حامل الكاميرا الذي كان يسمح بهذا الاحتكاك في المحور الثالث.

تقليدياً، كان يُسعى لتجنب هذه اللقطات، بما أنه، كما يقول المصورون، إذا كانت الكاميرا غير مستوية فستبدو جدران الاستوديو كما لو أنها ستقع. هكذا، أيضاً في الحقل الاحترافي يقال إن "العمودية ممدودة" عندما تكون الكاميرا مستوية تماماً.

لنلاحظ هذه اللقطات من فيلم "عطش للشر". (ويلز ١٩٥٩)



كما يمكن ملاحظة أن، الخطوط العمودية للصورة مائلة، أو منحرفة. هذا الشذوذ الذي يمكن اعتباره سلبياً في بعض السياقات، يمنح ديناميكية كبيرة للصورة، وفي الوقت ذاته ينتج توتراً لدى المتفرج. نلاحظ مرة أخرى الصور في فيلم "عطش للشر". يبدو العالم الذي نعرفه مائلاً أو ساقطاً، مالئاً المتفرج بالقلق. كانت هذه الزوايا قد استخدمت في المحور "Z" من "ويلز" في اللحظات الأكثر توتراً في الحبكة.

استخدم (كارول ريد) هذه التقنية نفسها في "الرجل الثالث" لتقوية التوتر في بعض المقاطع. لنلاحظ المشهد النهائي في "مجاري فيينا".

استخدم (إيزنشتين) التشويهات التي تعاني منها الخطوط العمودية في فيلم "أكتوبر١٩٢٧"، من خلال هذه الزوايا للتأكيد على شكل الطريق حيث توجد مجموعة من الثوريين يحاولون رفع مدفع ثقيل.



استخدم المخرج الروسي الإطارات المنحرفة كثيراً للحصول على تركيبات معينة. كان البحث في (أكتوبر)، عن القطريات مبرراً بشكل مستمر باستخدام المَيَلان في المحور Z.

في النقل التلفزيوني لسباق سائقي الدراجات، تبحث كاميرات التلفزيون عن هذا الميلان في المحور Z لتضخيم المنحدرات للوديان الجبلية. هذه التقنية من الاختلاق يجب اعتبارها وثيقة جمالية - سردية.

عندما نحلل النتائج الهندسية وغير الهندسية في قوانين التركيب السينمائي، نشير إلى الجرأة الظاهرة لدى (كوبريك) في فيلم "أوديسا في الفضاء"، (١٩٦٨). لنلاحظ في الكوادر السفلى، تعزيز الضياع والتوهان في الفضاء الذي يعاني منه رجال المركبة الفضائية، معطية اللقطة تحديداً مائلاً في المحور "Z" وليس دوراناً كاملاً.

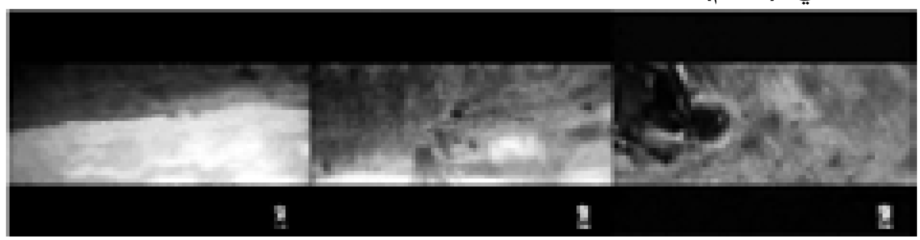




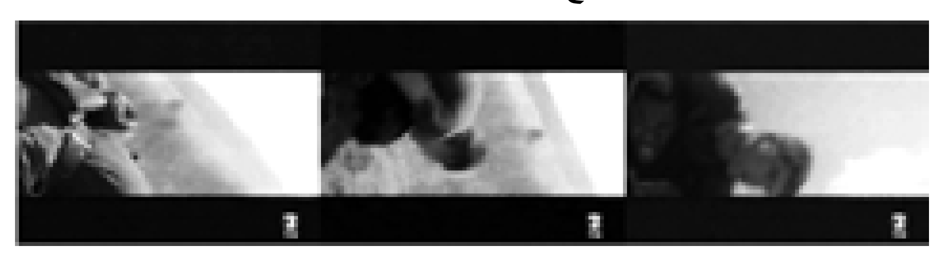
- بررت هذه الإطارات المنحرفة في مناسبات أخرى كرؤية ذاتية لشخصيات في وضعيات غريبة. كما في فيلم "محكومون"، عندما يدخل عميل المخابرات، (كاري غرانت)، لإيقاظ "إليثيا"، (أنغريد بيرغمان)، وهي ثملة.



- يحصل شيء مشابه في فيلم "مولود الرابع من تموز"، (أوليفر ستون ١٩٨٩)، عندما يُنقذ "رون كوفيك"، (توم كروز)، بعد أن يصاب بجراح خطيرة في (فيتنام).



بينما كان الجندي محمولاً على الأكتاف حيث المناظر الطبيعية مصورة بالعكس تظهر هذه اللقطة الذاتية. في اللقطة السابقة لهذه اللقطة الذاتية، يعود (ستون) لاستخدام هذه الزاوية في المحور "Z"، حاصلاً على درجة عالية من الدرامية للصور. "مولود الرابع من تموز".



كل شيء يبدو مقلوباً رأساً على عقب، الحدث، مثل حياة الجندي، يعطي بعثرة شديدة. استخدمت هذه التقنية نفسها في فيلم "القيامة الآن"، (كوبولا ١٩٧٩)، عندما يهجم "الكورونيل كورتز" على "الكابتن ويلارد" ويُطرح في الطين.



كما يمكن ملاحظة أن الكاميرا تُجري التفافاً من (٣٦٠) درجة حول محورها. هذه اللقطات الرائعة يجب أن تكون مبررة عبر استخدام تعبيري، ليس فقط لجماليتها أو لإرضاء غرورنا التقني.

يمكن حالياً تحقيق دوران بنسبة (٣٦٠) درجة بسهولة في المحور "Z" نتيجة للرؤوس الساخنة ذات المحاور الثلاثة، توضع هذه القطع في الكاميرا فوق رأس مسيطر عليها عن بعد. من خلال جهاز تحكم، بإمكان المصور أن يغير زاوية الكاميرا في المحاور الثلاثة. عادة تكون هذه الرؤوس الساخنة موضوعة فوق رافعة، ما يعني أنه يمكن وضع الكاميرا في أي زاوية كانت، بسهولة كبيرة. سنتعمق لاحقاً في الحديث عن الرافعة والرؤوس الساخنة.

٣-٤-٢٤) استنتاجات حول الاستخدام التعبيري لزوايا الكاميرا.

في حالات، لا سيما الأساتذة، فإننا نصر على إلحاق معاني مطلقة لزوايا الكاميرا. كما يشير (بورويل) في "الفن السينمائي"، التناظرات الفعلية مشوقة. من السهل القول إن لقطة شاذة تبدو كأنها تقول أن العالم منزاح من مكانه. إذا ما كان لزوايا الكاميرا معنى واضح، فالتحليل السينمائي سيكون أكثر سهولة، لكن الاتجاه السينمائي سيكون أكثر محدودية.

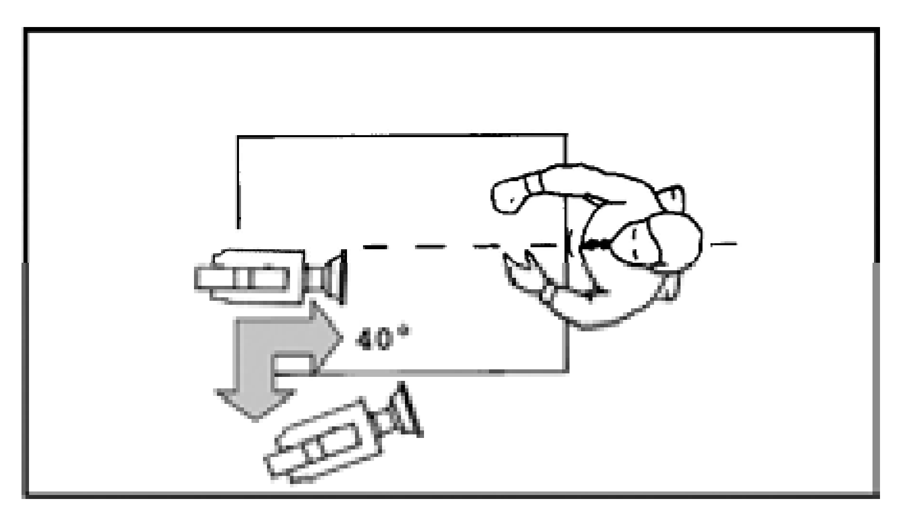
حاولنا في الصفحات الأخيرة أن نتعمق في الاستخدامات التعبيرية للكثير من الزوايا التي استخدمها عدد من المخرجين. مع ذلك، يمكننا إيجاد معانٍ عديدة مختلفة أو ربما متناقضة عن ما عبرنا عنه في الصفحات السابقة. إن خلق المعاني في فيلم هو نتيجة خاصة بما يحدده النظام نفسه. كما يشير (بوردويل): "يحدد سياق الفيلم وظيفة الإطارات، كما تحدد وظيفة الوضع في المشهد، النوعية الفوتوغرافية والتقنيات الأخرى".

ليس علينا، من وجهة نظري أن نخجل من تقليد أو استلهام الأفلام الكلاسيكية لإخراج أعمالنا. مع ذلك فالبحث عن معانٍ جديدة يتعلق بقدرتنا الإبداعية على محاولة إعادة فك شيفرات قوانين وتحديث الخطاب.

٣-٤-٢٥) قانون تركيب اللقطات حسب زاويتها:

قانون الــ(٤٠) درجة، أو CUT JUMP.

قاعدة الــ (٤٠) درجة، أو "CUT JUMP"، هي أحد القوانين التي علينا أخذها بالحسبان عند اتخاذ قرار زاوية اللقطة. ينصح هذا القانون بعدم تصوير لقطتين للشخص أو الموضوع نفسه، باستخدام حجم اللقطة نفسه، وإنما تغيير الزاوية بين هؤلاء على الأقل (٤٠) درجة في أي من المحاور الثلاثة.



إن تصوير الشخص أو الموضوع نفسه، بحجم اللقطة نفسه، سيعتبر أن تغيير الإطار في حده الأدنى المبرر يجب أن يكون (٤٠) درجة بالتوازي بين أي من المحاور الثلاثة، فيما يتعلق باللقطة السابقة. إن لم نحترم هذه القاعدة سنجد أنفسنا أمام تأثير بشع في المونتاج: "CUT JUMP".

يشير (رافائيل سانشيز): "ينتج هذا التأثير البشع وغير الضروري عندما يكون تغيير موضعة الكاميرا طفيفاً، ومختلفاً قليلاً. بالطبع، إذا كان هناك تغيير واضح وجيد في حجم اللقطة، فزاوية الكاميرا لا تؤثر أثناء المونتاج الجيد بين كلتا اللقطتين. لاحظوا هذه الصور من فيلم "الرغبة تعيش فوق"، (بيلي وايلدر ١٩٥٥).




كما يمكن الملاحظة: تغيير الحجم بين كلتا اللقطتين هو في حدود دنيا، والزاوية هي نفسها. لسبب ما نجهله، فقد رأى مصور الفيلم نفسه مضطراً لجمع هاتين اللقطتين للمشهد نفسه، منتجاً هذا التأثير البشع.

مع ذلك فكل القواعد لها استثناءات، لاحظوا هذه الصور لفيلم "الطيور"، (هيتكشوك ١٩٦٣).




إذا كان من الصعب تحديد فرق الزوايا بالكامل بين اللقطتين، فباستطاعتنا التأكيد أن (هيتكشوك) استخدم هذا القانون للـــ (٤٠) درجة إلى حده الأقصى. لاحظوا أن تغيير أو تنويع الإطار محدد بإخفاء العمق، للأراجيح التي يجتمع حولها الغربان، نراها نحن ولكن لا تراها (ميلاني دانيلز). في هذا التغيير للقطة، يظهر خروج المخرج عن القاعدة واضحاً للعيان. يلعب (هيتشكوك) معنا، فهو يرينا أولاً الخطر، ثم يصرح أنه يخفيه عنـــا.

في نهاية "الهروب" (١٩٦٠)، مستوعباً شخصية بطلة الفيلم، (ميشيل بويكارد)، إنه يقفز فوق كل القواعد.





من خلال تتابع لـــ "قطع فجائي"، (كما بإمكاننا تحديد المصطلح الانجلوساكسون CUT JUMP)، يضيف (غودار) مرونة على مشهد التنزه في (باريس). لاحظوا أن عمق الصورة مختلف تماماً من لقطة لأخرى، بينما الإطار هو نفسه تماماً. الاستخدام المتواصل لعدم تطبيق القاعدة، لإنتاج مرونات وحذوفات دائمة، يبرر كثيراً التصرف المخالف لـــ (غودار).

٣-٤-٢٦) الأشكال: العلاقة بين أشكال الصورة.

العامل السادس الذي يحدد التأطير السينمائي هو الشكل. الشكل السينمائي هو المصطلح الذي يعرّف علاقة شكل الصورة، أي، شكل المستطيل الذي يؤطر الصورة. يمكن القول إن الشكل بالنسبة للكادر، مثل الإطار بالنسبة للوحة.

علاقة الشكل: هي العلاقة القائمة بين الطول والعرض للشكل. تأتي علاقة الشكل هذه معطاة بنسبة، فالوحدة تحدد الطول، بينما الثانية تحدد الرقم المحدد لعرض المستطيل. هكذا مثلاً، فالشكل السينمائي الكلاسيكي هو (١:١. ٣٧). يحصل على هذه النسبة من التقسيم بين طول وعرض الكادر، أي، (٢٢ بين ١٦ ملم).

إن الشكل هو الحدود بين الحقل وخارج الحقل، إنها الحد للصورة السينمائية. في هذا الاتجاه، كان قد اقتصر استخدام السينمائيين على الأشكال المستطيلة، بينما فنون بصرية أخرى مثل الرسم، التصوير الفوتوغرافي، أو الكوميديات يمكنها أن تغيّر من إطاراتها ووضع أشكال أكثر تغيراً.

سنتعمق لاحقاً في البحث عن الشكل الأنسب، بما أن هناك مخرجين منذ بدء تاريخ السينما مثل: (غريفيث) أو (أبل غانس) جربوا عدة طرق، باحثين عن الشكل الأنسب لكل لحظة في العمل.

حالياً هناك خمسة أو ستة أشكال لها استخدام معمم. اختيار هذا أو ذاك من الأشكال ليس مسألة غير مفهومة. سيكون هذا الاختيار مرتبطاً بشكل كبير بالنوع الذي نتعامل معه، حيث سنؤطر عملنا، وكذلك أفضلياتنا الجمالية.

الطريقة مختلفة في كل مرة نؤطر فيها أحد هذه الأشكال، ما يعني مثلاً، بعضها سيكون مناسباً للقطات القريبة، وآخر للمجموعات. أحد الاشتراطات الأخرى سيكون الوسيلة التي ستستخدم بها العمل. هكذا، إذا كان عملنا سيكون مستخدماً في الشاشة الصغيرة، بإمكان شكل بانورامي قاسٍ أن يطرح العديد من التساؤلات حول فائدتها.

بالرغم من أن دراستنا ستمر من خلال الأشكال الموجودة في الأوقات الحالية، فإننا سنعطي بعض الوقت لهذه الأشكال المختفية أو المهمشة، التي كانت ذات دور تقني في الكثير من الأفلام الكبيرة في السينما.

"سنطور الصحراء"، أو "النافذة الخلفية" صورا بطريقة "الفيستا فيسيون"، وهو شكل اختفى حالياً. هذا الشكل، الذي كان يستخدم فيلماً طبيعياً من (٣٥ ملم)، كان يحتاج إلى كاميرات خاصة بعبور أفقي من (٨) ثقوب في الكادر. كانت النتيجة تمنح علاقة للشكل لـــ (١:١. ٥٠) ، ونوعية قريبة إلى نوعية (٧٠ ملم)، وبتكلفة أقل بكثير للمواد الأولية.

عندما كانت تصنع النسخ التجارية للنيجاتيف لــ (فيستا فيسيون)، حتى لا يتم تغيير آلات العرض التقليدية للإسقاط العمودي، فقد كان يُضغط حجم الكادر في المعمل، ليتناسب مع النتيجة الجيدة لنوعية الفيلم وزيادتها. بالرغم من كل ذلك، فقد اختفى هذا الشكل.

نتيجة السكانينغ، أو آلية تغيير الشكل التي تعاني منها الأفلام التي يعرضها التلفزيون، فإن أغلب الناس تعتقد أن فيلم "سنطور الصحراء" مصور في الشكل الأصلي ٤/٣، بينما هو في الحقيقة فيلم نصف بانورامي (١:١. ٥٠). أين هي هوامش الفيلم التي لم نرها بسبب السكانينغ؟



كادر شكل ٤/٣، (فيديو بال)، مدخلة إلى نافذة (١:١. ٥٠). (كما هو واضح هناك نقص في الصورة في الجانبين).

٣-٤-٢٧) الشكل الأكاديمي: ١:١. ٣٣ أو ٤/٣.

الشكل (١:١. ٣٣) أو ٤/٣، برغم أنه الشكل الأقدم، إلا أنه الشكل الأقرب إلينا، لكونه الشكل التلفزيوني.

لقد استخدم هذا الشكل بشكل فطري من السينما، بما أن الصفائح الأولى الفوتوغرافية كان لها هذا الشكل. الصور الأولى المصورة على صفائح كان

لها حجم ١٨*٢٤سنتم، أو ٤/٣، أو (١:١. ٣٣)، وهكذا عندما صنع "أديسون" النافذة لكاميرته الأولى منحها هذه العلاقة في الشكل.

قدم (جورج ايستمان) في عام ١٨٩٠ الفيلم السينمائي (٣٥ملم)، واستمر عشرين عاماً. لم يصبح فيما بعد هذا النوع هو الاستخدام التقليدي. وإن كان متنوعاً خلال السنوات الأولى، ولا سيما في الولايات المتحدة، لتلافي ملاحقة الحقوق، الذي كان وضعها (أديسون) على منتجاته المستقلة.

في عام ١٩١١ "لوميير" و"ايستمان" جعلا من هذا الشكل استخداماً سائداً، وهكذا ففيلم الـــ (٣٥ملم)، ما زال هو الشكل الأكثر رواجاً في الإنتاج السينمائي.

انطلاقاً من هذه اللحظة، أصبح يسمى "الشكل الأكاديمي"، لأنه استخدم كشكل احترافي من قبل أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية لهوليود. الكادر لـــ (٣٥ملم) القطري له حجم (١٨) في (٢٤ملم) وثمانية ثقوب، (٤) من كل جانب.

الشكل الأكاديمي في الأعمال الأولى لـــ (شابلن).

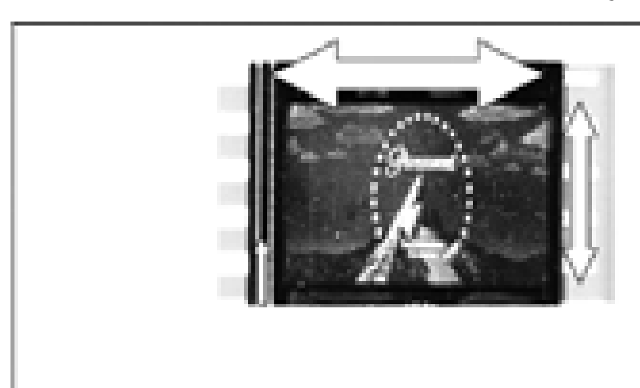




عندما ظهر الصوت، (١٩٢٧)، كان على هذا الشكل أن يضيق (٣ ملم) لترك مساحة لشريط الصوت، ما جعله يصبح من (١٨ في ٢٤ملم)، إلى (١٨ في ٢١ ملم)، أو ما هو الشكل نفسه لـــ (١:١. ١٧).

هذا الشكل هو مربع تقريباً، (١:١. ١٧)، تنافس حتى عام ١٩٣٣ مع الشكل (١:١. ٣٧)، الذي خرج كردة فعل لاستعادة الشكل المستطيل. لذلك، كان يجب زيادة (٢ملم) إلى عصب الكادر وتقليص ملم واحد الانفصال مع شريط الصوت لامتلاك حجم (١٦ في ٢٢ ملم)، أو ما هو نفسه (١:١. ٣٧).

في عام ١٩٣٢، حددت الأكاديمية الحجم (١:١. ٣٧) كالشكل الرائج للإنتاج. وهكذا تم الحفاظ عليه حتى وقتنا الحالي. كان الشكل (١:١. ٣٧) الوحيد خلال أكثر من عشرين عاماً.



لقد كان للشكل (١:١. ١٧) مدافعون ومهاجمون. فمثلاً دافع (سيرغي ايزنشتين) عن العلاقة للشكل المربع لمحاولة تأطير الشروط نفسها.

اختار (ف. مورناو) هذا الشكل المربع ليصور فيلم "شروق" في عام ١٩٢٧، لأنه اعتقد أنه بهذا الشكل يمكنه منح الصور لمسة أكثر خصوصية. سيكون من السهل تصوير شخصيتين قريبتين جداً من بعضهما بعضاً في هذا الشكل الذي اختفى أخيراً.



فكرة (مورناو) أن الشكل الأنسب لمشاهد خصوصية عندما تكون مربعة، هي بسبب التركيب لشخصيتين قريبتين، مع عدم وجود فراغ بينهما. بشكل عام كان هذا الشكل يناسب التركيبات العمودية.

لقد استمرت هذه الفكرة حتى أيامنا، حيث اعتبر الشكل (١:١. ٣٧) بالذات هو الأكثر ملاءمة لعمل أفلام ذات خصوصية، بكثير من اللقطات القريبة، بغياب مجموعات، وبصور خارجية وديكورات ضخمة. بسبب نسبته، فالشكل (١:١. ٣٧) هو مناسب لبعض الإطارات، لكن هناك عيوباً في أشكال أخرى مصورة.

بشكل عام الشكل (١:١. ٣٧) ليس مناسباً لتأطير تركيبات متطاولة، لأنه يفرض فتح اللقطة بشدة، وعادة يحرض تزايداً غير مرغوب فيه في الفراغ في القسم السفلي أو العلوي من الاطار. بالمقابل، هذا الشكل مناسب جداً لتأطير لقطات قريبة، أو لقطات متوسطة لشخصين قريبين من بعضهما بعضاً. مخرجون مثل: "إيريك رومر" استخدموا هذا الشكل باستمرار تقريباً.

بالكاد يستخدم هذا الشكل هذه الأيام، في الولايات المتحدة. ذلك لأن الشكل (١:١. ٨٥) والشكل (١: ٢. ٣٥) قد سيطرا على الصناعة. مع ذلك في أوروبا، نتيجة الاختلافات التقنية في الانتاج السمعي البصري، ما زال الشكل (١:١. ٣٧) يستخدم، بالرغم من أنه كان قد خفّ استعماله في التسعينيات.

كما سبق وذكرنا، الأنواع الفيلمية تحدد بشكل كبير الشكل، ما يعني أننا نستطيع القول أن الشكل (١:١. ٣٧) هو الشكل الأنسب للعلاقات الإنسانية.

بالرغم من أن الشكل الأصلي للأفلام الــ (٣٥ملم) هي دائماً ٤/٣، بإمكاننا التحكم بنافذة التصوير أو آلة العرض (أي لحجب جزء) حتى نتمكن من الحصول على صور بانورامية مثل الشكل (١:١. ٦٦)، أو الشكل (١:١. ٨٥).

في الحقل الاحترافي فرض المصطلح الأنجلوساكسون "كاتشيار"، لتعريف الفعل لوضع بعض الإطارات أمام النافذة. هذه الصفائح السوداء تسمى "HARD MATTES" وتمنع تصوير أو عرض بعض أجزاء الصورة. في هذه الحالة، الشريط في المنطقة السفلى والعلوية للصورة.

عندما ينتج فيلم في (الولايات المتحدة)، لا يقسم الإطار، يمكن أن يصور الميكروفون في الجانب العلوي للإطار. والعارض سيجري هذه الآلية، ما يعني أننا لن نرى الميكروفونات التي تستقبل الصوت في اللقطة.

عندما تصل هذه الأفلام إلى (أوروبا)، على العارض أن يتذكر إجراء هذه الآلية، لأنه إن لم يحصل ذلك يمكن حصول مفاجآت مزعجة، بشكل ميكروفونات تتحرك فوق رؤوس الممثلين.

٣-٤-٢٨) ولادة الأشكال البانورامية.

ولدت هذه الأشكال نتيجة للأزمة التي عانتها الصناعة السينمائية الأمريكية في الخمسينيات. اتجهت الجهود الصناعية والعملية نحو الحياة المدنية بعد الحرب العالمية الثانية. عندها استعيدت المشاريع التي بدأت في الثلاثينيات، ولكنها لا تتطور، بسبب الأزمة الاقتصادية، التي هزت العالم بعد ١٩٢٧.

كان التلفزيون أحد هذه المشاريع، في عقد من الزمن فقط، (١٩٤٥ - ١٩٥٥)، انتشر في البيوت الأمريكية. أما في (إسبانيا)، فبالرغم من أنه أجريت بعض التجارب في الأربعينيات، إلا أنه لم يؤسس التلفزيون الإسباني حتى عام ١٩٥٧، ولم ينتشر في البيوت الإسبانية حتى أواخر الستينيات.

لقد سبّب التلفزيون نقصاً دراماتيكياً في أعداد المتفرجين في الصالات السينمائية، ما دفع بالكثيرين لنزع الغبار عن المشاريع التكنولوجية الموجودة في الأدراج منذ عقدين من الزمن على الأقل. بدأت بالظهور أشكال جديدة أكثر طولاً وأكبر. تطور الصوت بظهور الستيريو، مع أنه في الحقيقة كان موجوداً منذ ١٩٢٧، ولكن لم يتطور لأسباب تجارية.

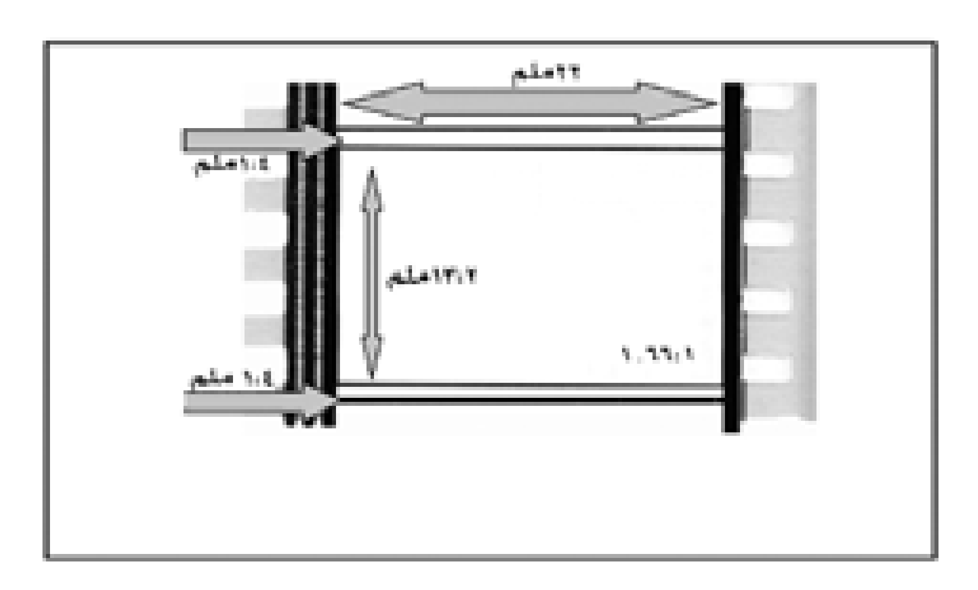
بدأت فوكس هذه المهمة بنظامها "سينما سكوب"، حيث صور فيلم "الرداء المقدس" في عام ١٩٥٣. ثم ظهرت أشكال كثيرة أخرى حيث روج لها بشكل كبير في لصاقات ضخمة مضيئة: سينما راما، تيكنيراما، تيكنيسكوب، توداو، فيستا فيسيون، سوبربانا فيسيون، الترابانا فيسيون.

يصبح المحتوى أكثر ضخامة وتنتج أفلام الإنتاجات الضخمة. تنتج هذه الأفلام وبذهن منتجيها تعبئة الصالات التي أخذت تتوسع في الخمسينيات، كل هذا بهدف استعادة الجماهير التي هربت باتجاه التلفزيون. من وجهة نظري، السينما، أو العرض السينمائي، له مركب اجتماعي يفتقده التلفزيون، ولن يختفي أبداً. خلال السنوات الأخيرة، بالرغم من الهجوم العنيف لأقراص "الدي في دي"، وللصوت المضخم المنزلي، إلا أن ازدياد عدد الصالات في (أوروبا) كان واضحاً. (ولا سيما الصالات الماكرو أي الصغيرة).

أعتقد أخيراً، أن الأزمة السينمائية حدثت بسبب عدم الالتقاء بين أذواق المنتجين والمتفرجين. هذا ما حدث مثلاً في (إسبانيا)، في السنوات المشؤومة للثمانينيات، باستثناء "المودوفار"، لم يستطع تقريباً أي مخرج أن يتواصل مع ذوق المتفرجين غير الراضين عن أذواق المنتجين.

٣-٤-٢٩) الأشكال البانورامية المتوسطة: ١. ١٦٦

هذا الشكل، غير مستخدم كثيراً في الحقل الاحترافي. يُعد الدرجة الأولى للمستطيل السينمائي. فوق كادر من (٣٥ملم) يمكن الحصول على هذا الشكل إذا ما أجرينا عملية "الكاتشيار" شريط أفقي من (١,٤ملم) من فوق ومن أسفل. وهكذا سنحصل على حجم (٢٢ في ١٣,٢ملم) أو لما هو الشيء نفسه، علاقة (١:١. ٦٦).



في الكثير من الحالات، عندما نجد هذا الشكل في نسخة تستخدم (٣٥ملم)، فالحجم الأصلي لهذه الصورة هو سوبر (١٦ملم). يحصل السوبر (١٦ملم) على هذا الشكل، (١:١,٦٦)، نتيجة لاستغلال الهامش الذي كان يُترك تقليدياً لشريط الصوت في (١٦ملم).

يكلف السوبر (١٦ملم)، أربع مرات أقل من الـــ (٣٥ملم)، معطياً نتائج معقولة جداً، ما يجعله شكلاً ينصح به للإنتاجات بميزانيات منخفضة، والذي تحول لاحقاً إلى نسخة (٣٥ملم). لتكون النتيجة صورة بنعومة جيدة، أو حبيبات، وهي جمالياً يمكن أن تصلح لبعض السياقات.

هناك من يختبئ خلف المقطع الذهبي ليبقي على (١:١. ٦٦) وهو الشكل الجمالي، أو الأكثر ملاءمة للذوق التقليدي. شخصياً، أنا لا أعتقد ذلك صحيحاً تماماً.

من وجهة نظري، الشكل (١:١. ٦٦) مناسب جداً لتصوير الوثائقيات، ذلك لأننا نتعامل مع شكل يناسب كل شيء، إنه يتأقلم مع كل الأشكال التركيبية. لا نعرف ما سنراه في الوثائقي مرات عديدة، ما يعني أنه علينا أن نكون جاهزين لأي تركيب غير متوقع.

٣-٤-٣٠) الأشكال البانورامية المتوسطة: ٩/١٦

الشكل (١:١,٧٧) المعروف كالشكل (٩/١٦)، هو الشكل الذي طرحته التكنولوجيا المطورة في اليابان من شركة "ن ه ك" (الشركة الرسمية للتلفزيون الياباني). في السبعينيات، بدأت هذه الشركة بإجراء تجارب لتلفزيون بدقة عالية من (١١٠٠) من الخطوط، الذي سيستبدل الشكل (٤/٣) بدلاً من (٩/١٦)، وهي شاشة تناسب عرض الأفلام البانورامية، الرياضية، ... الخ

في الأوقات الحالية الشكل (٩/١٦) مرتبط بشكل مباشر بالتكنولوجيا في التلفاز الرقمي. وإن لم يكن بالإمكان ترويج مشروع الشركة اليابانية بشكل عالمي، إلا أن نظام "البال بلوس"، صار رائجاً في السنوات الأخيرة وهو الذي يحافظ على الشكل (٩/١٦).

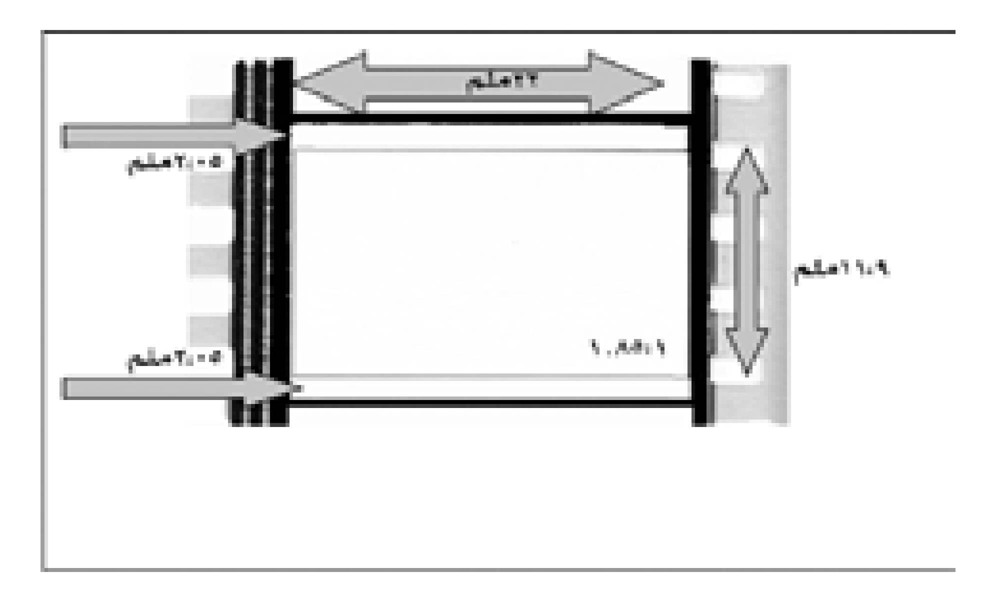
الشكل البانورامي في التلفاز، "بال بلوس"، تؤيده وتشجعه بعض القنوات التي تبث من خلال هذا النظام، كما تكنولوجيا الـــ "دي في دي"، التي تعرض الأفلام في هذا الشكل. في هذا الاتجاه، نظام "بال بلوس" هو منقذ مهم للكثير من عاشقي السينما، الذين يفضلون مشاهدة كل الصورة تقريباً في الأشكال البانورامية، بالرغم من أن عليهم أن يشاهدوها بشكل أصغر.

هناك من حاول أن يوجد علاقة بين هذا الشكل والمقطع الذهبي، لكن كما سبق وشرحنا في القسم السابق، فالشكل (١:١. ٦٦) هو مستطيل أكثر إخلاصاً لهذه النسبة، وهذا لا يعني القول إنه الشكل الأنسب.

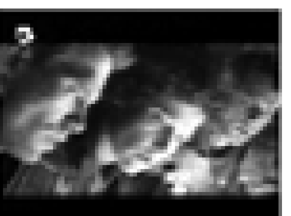
يمكن القول إن الشكل (٩/١٦)، هو الشكل البانورامي الأكثر ارتباطاً بالوحدة بين السينما والتلفاز، بما أن السينمائيين ما زالوا مخلصين للشكل (١:١. ٨٥) والشكل (١:٢. ٣٥).

٣-٤-٣١) الأشكال البانورامية المتوسطة: ١:١. ٨٥

إلى جانب الشكل التحويلي، (١:٢. ٣٥)، الشكل (١:١. ٨٥) هو الشكل الذي تصور فيه أغلب الأفلام حالياً.

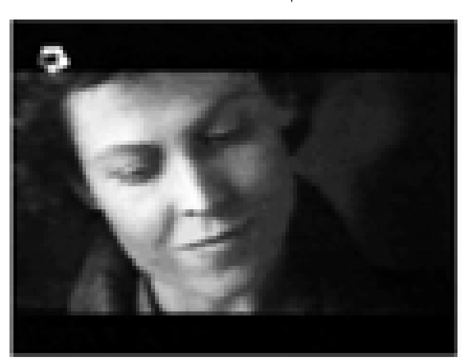


يمكن الملاحظة في الرسم العلوي، أن الشكل (١,١. ٨٥)، يحصل عليه من خلال "**كاتشيار**" شريط من (٢. ٠٥ملم) للقسم العلوي لكادر من (٣٥ملم) للسفلي. الشكل (١:١. ٨٥) هو شكل بانورامي بجدارة، حيث يكون تركيب المشهد أفقياً. لهذا السبب، يعتاد على تصوير المشاهد ذات الشخصيتين أو الثلاث شخصيات موجودة على الارتفاع نفسه. يسمح الشكل بالحفاظ على هذه المجموعات للشخصيات في لقطة قريبة. لاحظوا الصور التالية من " العودة".

يفقد في هذا الشكل جزء كبير من اللمسة الخاصة للشكل (١:١. ٣٧) وتلائم الحالة الجماعية الموجودة في الفيلم. عندما نعالج تأطير لقطة قريبة فإنه يطلب منا إغلاق الإطار حول الشخصية كثيراً، حتى لا تترك أماكن فارغة بشكل مبالغ فيه. لاحظوا الكوادر التالية من فيلم " العودة".





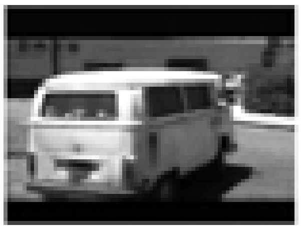
في الكادر الشمالي، الإطار مغلق بما فيه الكفاية حتى يعوض الفراغ الباقي. مع ذلك الكادر في اليمين، فالإطار مفتوح أكثر، يمكن ملاحظة فراغ معقول في القسم اليميني للكادر. كما يمكن ملاحظة أن، كلتا اللقطتين تطبق القوانين التعويضية التي عالجناها في فصل اللقطات القريبة. هذا الفراغ الزائد في اللقطات القريبة يمكنه أن يصبح معوضاً بإضافة **اسكورثات** إلى أي نوع من المساحات القريبة، أو المساحات الثانية. الشكل (١:١. ٨٥)، وأيضاً الأشكال السوبر بانورامية، تدعو إلى استخدام هذه التقنية التي تزيد من عمق الصورة.

كلما كان الشكل أكثر بانورامية، إزدادت الحاجة لتعويض هذا الفراغ. التأطير للقطات القريبة في الشكل (١:١. ٨٥) بسيط نسبياً مقابل التعقيد الذي يتطلبه هذا العمل في الشكل (١:٢. ٣٥).

نظراً لطوله، فالشكل (١:١. ٨٥) مناسب لتقديم عدة نقط لافتة للانتباه في الإطار في الوقت ذاته. إذا ما كان ممكناً في الأشكال الأقل بانورامية، (١:١. ٨٥) و (١:٢. ٣٥)، ملائمة أكثر لهذه التقنية، عند طرح حقل بصري

أكثر توسعاً، والذي تعطي حرية كبيرة للمتفرج، بما أنه يمكن تقرير حول أي من هذه النقط يركز انتباهه. يسمح الشكل (١:١. ٨٥) بتأطير سلس لمشاهد في حركة بسيارات، أحصنة، قوارب... إلخ. من دون شك، هذه الصفات مرتبطة مع الشكل المتطاول للمواضيع المؤطرة، لكن أيضاً مع الحركة، التي دائماً لها مساحة عندما يعبر إطار بانورامي. لهذا السبب، عند لحظة اختيار الشكل لأعمالنا، علينا أن نأخذ بالحسبان أن تضخيم الحركة يزيد في أن يكون مستطيل التصوير أكثر طولاً. لنلاحظ هذه الصور لـــ (جاك براون).







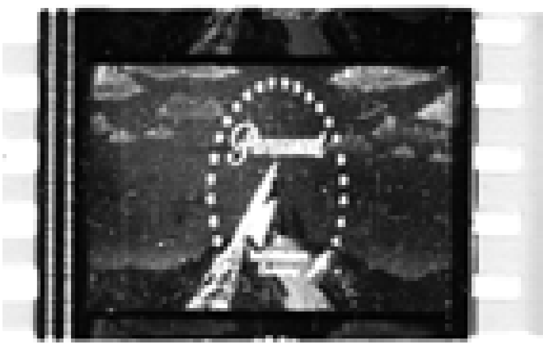
التحيز لهذا الشكل تجاه التأطير للأشكال المتطاولة والحركة هو أمر بديهي، مما يعني أن أصنافاً مثل: الأكشن، أو الويسترن استخدمت هذا الشكل بشكل اعتيادي.

من وجهة نظري، إن التأطير في الشكل (١:١. ٨٥) هو أكثر تعقيداً مما هو عليه في الأشكال الأقل بانورامية، لكن مع ذلك، إذا كنا مرنين، يمكننا الحصول على تأطيرات أكثر غنى، مركبة في أشكال مختلفة، وبديناميكية كبيرة، يمكن الحصول عليها من خلال هذا المستطيل. سيحتكر الشكل (١:١. ٨٥) تقريباً كل الإنتاجات.

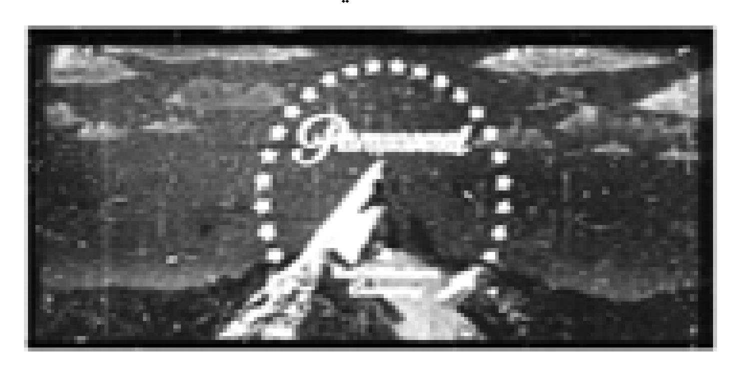
٣-٤-٣٢) الأشكال السوبر بانورامية. ٢:١. ٣٥.

هناك أشكال أكثر بانورامية من الشكل (١:١. ٨٥)، ما زال استخدامها مقتصراً على التصوير لأشياء محددة جداً. هذه الأشكال هي الشكل (٢:١. ٣٥)، والشكل (٢:١. ٢٠)، هذا الأخير طرح من قبل فيلم (٧٠ ملم).

الشكل (٢:١. ٣٥) هو الشكل السوبر بانورامي، الذي يمكن الحصول عليه من خلال ضغط وفك الضغط للصورة المستخدمة لعدسات تحويلية وفيلم من نوع (٣٥ ملم).



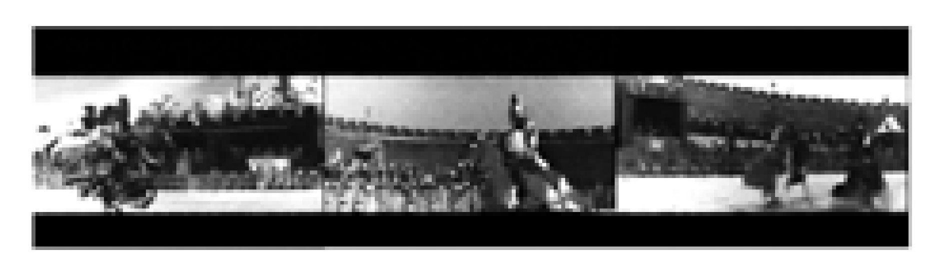
كما يمكن ملاحظة أن الصورة الموجودة في الكادر الأعلى مضغوطة جانبياً. حجم الكادر هو (٢١ في ١٨ ملم)، وله علاقة بشكل (١:١. ١٧). وعند فك ضغط الصورة بنسبة ٢ إلى ١، نحصل على الشكل (٢:١. ٣٥)، أي، (١,١٧ في ٢ هو ٢,٣٥) تقريباً. لاحظوا، في الرسم الأسفل، نتيجة الصورة ما أن يُفَك ضغطها، كما نراها في الشاشة.



يجب الإشارة إلى أن فك الضغط يحصل خلال العرض، لذا على العارض أن يكون بحوزته عدسة تحويلية.

هذا الشكل (١:٢. ٣٥)، هو تطور شكل السينما سكوب، الذي ولد كوسيلة للحصول على صورة بانورامية مستغلاً الوسائل الموجودة، أي، كاميرات، مافيولات، أجهزة معمل، وعرض.

إضافة إلى أن الشكل (١:٢. ٣٥)، كونه الشكل الأكثر بانورامية، عادة يشغل طول الشاشة في السينما، لينتج التأثير الأكبر في المتفرج. بهذه الصفات، فإن مسألة الأعمال المصورة بهذا الشكل، خلال الخمسينيات والستينيات كانت تقريباً غير متنوعة: مغامرات تاريخية بالكثير من المعارك، الكومبارس، والديكورات الضخمة.



كما يمكن الملاحظة، في الكودار العليا "للسيد"، (ا. مان، ١٩٦١)، في الشكل (١:٢. ٣٥) هو شكل أفقي بجدارة. المخرجون القدماء في هوليود، الذين عرفوا فقط الـــ (٤/٣)، سموا هذا الشكل بطريقة ازدرائية "بالهوت دوغ".

بالرغم من الأحكام المطلقة تجاه هذا الشكل من بعض المخرجين القدامى مثل (ستروهيم). إلا أن آخرين مثل، (كيروساوا) انتبهوا إلى إمكانياته وجربوا معه. في فيلم "جحيم الحقد"، يستخدم (كيروساوا) هذا الشكل، مجرياً تجارب مع التأطير في وضع المجموعات، بينما في فيلم "اللحية الحمراء" يحصل على إطارات شخصية جداً من خلال التعويض في الأماكن الفارغة بأشكال مختلفة. إذا كان الشكل (١:١. ٨٥)، تأطير اللقطات القريبة كان

معقداً، ففي المستطيل (٢:١. ٣٥) هو أكثر بكثير. يتطلب الشكل (٢:١. ٣٥) إغلاقاً أكثر بكثير في الإطار للقطات القريبة، وإن لم يكن كذلك، بإمكان الفراغ الجانبي الذي نتركه لتغليب خط النظر أن يكون مغالياً.



لاحظوا هذه اللقطات من "ماتريكس"، (الأخوة واتشوسكي ١٩٩٩). يمكن ملاحظة، من اليسار إلى اليمين، كلما كان حجم اللقطة أصغر، كان التعويض أكثر في الفراغ والعكس. في الكادر اليساري، لقطة قريبة مفتوحة، يمكن ملاحظة أن كمية الفراغ الزائدة يمكنها أن تكون أكثر من اللازم. هذا الفراغ، كما حصل في الشكل (١:١. ٨٥)، بإمكانه أن يكون معوضاً بإضافة مساحات أولى وثانية، وإذا كنا لا نريد استخدام اسكورثات فإن تعويضه معقد بسبب كمية الفراغ الزائدة.

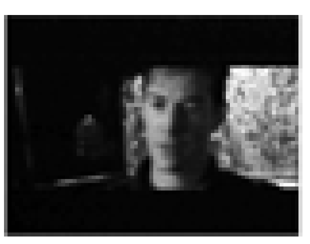




لاحظوا الكادر اليساري في فيلم JFK، (أوليفر ستون ١٩٩١). بالرغم من أن اللقطة مغلقة بما فيه الكفاية لقبول الفراغ المصنوع، فإن إضافة الاسكورثو في الشكل (٢:١. ٣٥) يشكّل مصدراً جمالياً وسردياً. في الكادر اليساري، فيلم جحيم الحقد (١٩٩١)، يعوض (كيروساوا) الفراغ من خلال

تصوير ستائر مظلمة حيث تبدو أنها تقلص من طول المستطيل. التغيير الواضح للشكل المنتج من خلال إضافة مناطق مظلمة أو خطوط عمودية وأفقية في الإطار، هي أحد الوسائل التي يمكننا استخدامها في الشكل (٢:١. ٣٥) عندما نواجه لقطات قريبة وتعويضات عمودية.

عادة تستخدم هذه التقنية في التقليص في المستطيل (٢:١. ٣٥) بكثرة في اللقطات القريبة. حالياً، هي طريقة يستخدمها المصورون دائماً عندما يجدون فرصة لذلك. لاحظوا هذه اللقطات من "ماتريكس".


في الكادر اليساري، ينتج التعويض بإضافة شكل أول مظلم ومغبش، بها تنوع في التقنية المطبقة من (كيروساوا) في الصفحة السابقة.

في الكادر في الوسط، بالرغم من أن الفراغ موزع بشكل متوازن على اليمين واليسار، فالمنطقة الأكثر وضوحاً تفترض إعادة تأطير لوجه الشخصية، والشعور البصري يأتي بفراغ أكبر في الجانب اليميني، حيث توجد بالطبع الشخصية الثانية لتعطي بالتالي حضوراً أكثر قوة.

مسألة الكادر في اليمين مختلفة. الفراغ يعوض بإضافة السلاح، حيث هو اسكورثو بالمعنى التصويري للمساحة.

يلاحظ مما سبق، أن هناك عدة طرق تقنية للتعويض عن الفراغ الموجود في اللقطات القريبة المصورة في الشكل (٢:١. ٣٥)، لكن بديهتنا البصرية، عندما تتطور، هي الطريقة الأنسب لحل المشكلات المختلفة التي يمكنها أن تعترضنا.

سنجد هذه المشكلات لتعويض المساحة الفارغة في لقطات التعويض العمودية في هذا الشكل (٢:١. ٣٥). الحلول هي نفسها المستخدمة للقطات القريبة.

أحدى الصفات الأخرى للشكل (٢:١. ٣٥)، هي لتسهيل توزيع النقط المهمة في الإطار، أكثر بكثير مما هو في الشكل (١:١. ٨٥). وهكذا يمكن للمتفرج أن يتفحص بحرية مساحات الكادر، وأن يركز اهتمامه فوق النقطة التي تهمه أكثر.





لاحظوا اللقطات العليا من فيلم "مولود الرابع من تموز"، (أوليفر ستون ١٩٨٩). هذه التقنية في وضع المشهد، موزعة نقط الاهتمام في الإطار، هي بالذات سهلة مع هذا الشكل.

كما الشكل (١:١. ٨٥)، فإن الشكل (٢:١. ٣٥) ينصح به لتضخيم الحركة، وأنه نظراً لطوله، فالمواضيع أو الشخصيات التي تمر في الإطار تبقى طويلاً على الشاشة.

أحد الأمور غير المناسبة في الشكل (٢:١. ٣٥)، هو أنه الشكل الأقل احتراماً في التحويل إلى ٣/٤. كما نلاحظ في الأمثلة في الأعلى، الشرائط السو عريضة، ومن وجهة نظر تقنية صرفة، تفترض إضاعة الشريط للعرض التلفازي. لاحقاً سنحلل الفظائع، عبر عرض الشريط في التلفاز، من خلال آلية تسمى "سكانينغ"، أو تغيير الشكل إلى ٣/٤.

يُعد هذا الشكل أغلى سعراً من البانورامية المتوسطة، بما أن العدسات التحويلية تحتاج مستوى أعلى من الإضاءة، لوجود فتحة عدسة أقل. يفترض هذا الوضع أجهزة أكثر قوة، أغلى، أثقل، وبالتالي، تزيد من وقت الإضاءة. هذا يفترض أشخاصاً أكثر في العمل، أو أياماً أكثر في التصوير. وعلى أية حال تكاليف أكثر.

الأجهزة الأكثر شعبية لهذا الشكل هي التي صنعتها "بانا فيسيون"، وهي ماركة تحتكر تقريباً بشكل كامل سوق الكاميرات والعدسات في الولايات المتحدة. هذه الأجهزة عادة تكون أكثر ارتفاعاً عند استئجارها من مثيلاتها الأوروبية "ارري"، ما يعني أن هذا العامل يزيد من تكلفة التصوير بهذا الشكل.

ربما ولأسباب ثقافية، هذا الشكل هو أكثر رواجاً في الولايات المتحدة منه في أوروبا، ومع ذلك فهو مستخدم بكثرة تقريباً مثل، الشكل (١:١. ٨٥).

٣-٤-٣٣) الأشكال السوبر بانورامية: ٢٠,٢:١ (٧٠ ملم).

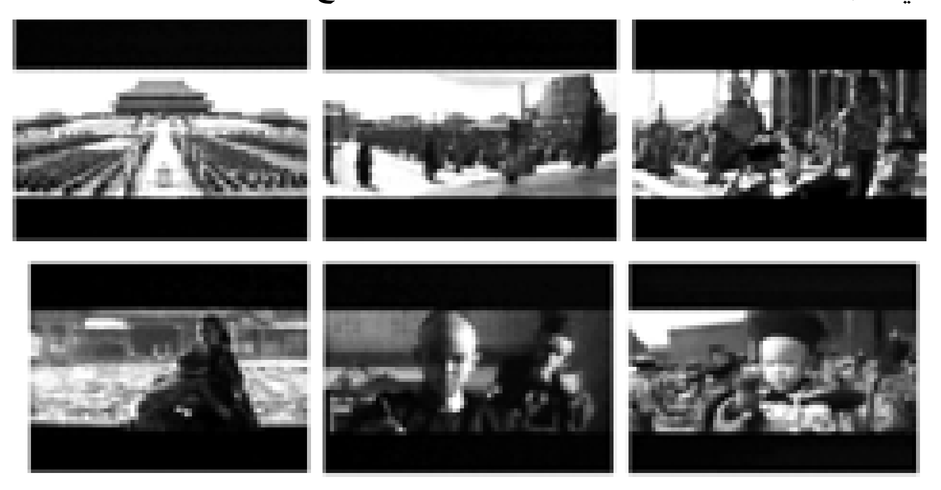
الشكل (١:٢. ٢٠) هو شكل مشابه كثيراً في علاقته بالحجم للشكل (٢,١. ٣٥)، ما يعني أن كل الصفات التعبيرية المشروحة سابقاً تنطبق عليه.

مع ذلك، كما حللنا، فإن شكل (٢:١. ٢٠) لا يُحصل عليه من خلال استخدام عدسات تحويلية، وإنما نتيجة استخدام فيلم نيغاتيف لـــ (٧٠ملم) قطري.

نظراً لحجمه، (٢٢ * ٤٨,٥٩ملم)، و ٥ ثقوب من الجانب بدلاً من ٤، فإن فيلم الـــ (٧٠ ملم) يمنح نوعية أعلى من أي شكل من الأشكال التي درسناها سابقاً. مع ذلك، نظراً لارتفاع ثمنه، وبسبب عدم توفر نسخ أصلية (٧٠ ملم)، فهذا النوع من الأفلام يستخدم قليلاً.

في الحقيقة هناك صالات قليلة مصممة لعرض هذه الأفلام (٧٠ملم)، ما يعني غالباً أن هذه الأفلام تنتهي بعرضها في نسخ بـــ (٣٥ملم). ما يجعل من السخافة هدر التكاليف للتصوير بهذا الشكل.

بعض الأعمال المهمة صورت في هذا الشكل الخاص جداً. مثلاً صور (كوبريك) "سبارتاكيوس" في (٧٠ملم)، واستخدم (بيرتو لوتشي) هذا الشكل في "الإمبراطور الأخير"، حاصلين كليهما على نتائج مبهرة.



في اللقطات السابقة، من فيلم الإمبراطور الأخير (١٩٨٧)، يستغل (بيرتو لوتشي) المشهدية الكبيرة لتصوير اللقطات الضخمة العامة للمدينة الممنوعة. كما يحدث في "سبارتاكوس"، فاستخدام الشكل مرتبط بالإنتاجات الضخمة، أو بالحاجة إلى آلاف من الكومبارس المستخدمين في التصوير مثل الحشود. تحصل اللقطات العامة في هذا الشكل على استعراض استثنائي.

أما بالنسبة للباقي، يقدم هذا الشكل تقريباً الصفات التعويضية نفسها للشكل (١:٢. ٣٥). لاحظوا الأمثلة في الأسفل من فيلم "الإمبراطور الأخير"، اللقطات الأولى، كما التعويضية العمودية، يجب أن تُعامل بانتباه خاص.

٣-٤-٣٤) أشكال تجريبية مصنوعة بشكل النيغاتيف ٧٠ ملم.

رداً على التطور التكنولوجي للدقة العالية للتلفاز، (HDTV)، فإن الصناعة السينمائية طورت بعض الأنظمة ذات الجودة العالية القائمة على أساس استخدام الـــ (٧٠ ملم). الشكل الأكثر انتشاراً هو "الإيماكس"، ويقتصر عرضه على صالات خاصة، وعروض ثقافية وعلمية.

بالرغم من جودته العالية، فإن استخدام "الإيماكس" هو لغز تقريباً. يصعب التعامل مع كاميرات "الايماكس"، كما الـــ (٧٠ ملم)، والتصوير فيها في غاية البطء. هذا الأمر يزيد أكثر من التكاليف، فاليوم الصناعة المختنقة نتيجة التكاليف العالية يبدو أنها غير قادرة على الوقوف في وجهها.

نضيف إلى هذا مشكلة العرض، وربما هي المشكلة الأساسية. فـــ "الإيماكس" في الأوقات الحالية شكل في حالة اختفاء، لأن أشكال الديجيتال الحديثة يبدو أنها بدأت تطغى.

"الأومنيماكس" هو أحد تنوعات "الإيماكس"، الذي يستخدم نظاماً ضغطياً، وفك ضغط كروي للصورة، ما يعني أن عرضه يتم فوق إطارات من (١٨٠) درجة. يقتصر استخدامه على أماكن محددة فقط، حيث يعرض من خلال هذا النظام لزواره مناظر رائعة للفضاء. وضعية عمودية للمقاعد، تقريباً هي أحد الأمور التي تسترعي الانتباه.

"الشوسكان" هو نظام فيلمي وعرض غير موجود في (أوروبا) تقريباً. وهو تطوير من نظام "توداو"، هذا الشكل كان قد طور في عام ١٩٧٥ من خلال (دوغلاس ترومبول).

في الولايات المتحدة. عرضت "إيورسكس إنترتيمنت"، تنوعاً لأنظمة العرض على أساس استخدام الفيلم (٧٠ ملم). سينما بثلاثة أبعاد، لشاشات ضخمة جداً.

٣-٤-٣٥) الأشكال المنقرضة:

بالرغم من أنها مجرد معلومات إضافية، لكني أعتقد أنه من الضروري مراجعة الأشكال المنقرضة. طور أغلبها في الخمسينيات والستينيات، وبالرغم من مدتها القصيرة، إلا أن بعض الأفلام المهمة صورت بهذه الأنظمة. المعلومات الآتية يمكن أن تكون نافعة.

بالرغم من أنه في عام ١٩٥٢ ظهرت فكرة الأبعاد الثلاثة بقوة كبيرة، كما في فيلم "بوانا شيطان الغابة"، (أرش اوبلير)، فإن فشلها كان ذريعاً نظراً للتعب الذي كان ينتج لدى المتفرج في العروض من خلال النظارات الزجاجية.

وبالرغم من المحاولات العديدة التي أجرتها شركة (بولارويد) للحصول على ثلاثية الأبعاد، فإنها لم تستطع الحصول على نتائج مقنعة أبداً.

استخدم خلال الحرب العالمية الثانية، نظام عرض بانورامي من ثلاث أفلام متزامنة؛ لتدريب طياري القوات المسلحة الأمريكية. و عرض في أيلول من عام ١٩٥٢ "السينمارااما"، ليعاود استخدام التقنية نفسها المستخدمة من قبل (أبل غانس) في "البوليفيسيون".

السينما راما، كانت تحصل عبر ثلاثة عروض متزامنة على عرض، حيث تغطي زاوية رؤية (145) درجة أفقياً * (55) درجة عمودي. كان يجري العرض فوق شاشة مجوفة بسرعة ٢٦ كادراً في الثانية.

يجب الإشارة إلى أن النظر البشري له زاوية أفقية من (165) درجة، ما يعني أن هذا النظام كان ينتج تأثيراً عاطفياً غامراً غاية في القوة. يرجع هذا النظام بشكل كبير "لفريد واللير"، حيث ختم الاختراع مضيفاً له الصوت الستيريو.

اشترت فوكس من العدساتي الفرنسي "هينري شريتين"، نوعاً من العدسة التحويلية "هيبيرغونار"، وقد صورت فوكس بهذا النظام فيلم "الرداء

المقدس" في عام ١٩٥٣، حيث سمي هذا النظام ذاك الوقت بالسينما سكوب. استخدم هذا النظام فيلم (35ملم) واستطاع أن يعرض بشكل بانورامي الشكل (١:٢. ٥٥)، الذي خفض فيما بعد إلى (١:٢. ٣٥) لإضافة شريط الصوت. هذا النظام، بالإضافة إلى نظام السينما راما، كان يُعرض في الأصل على شاشات محدبة.

السينما سكوب، هو النظام الأقوى المعمول به في تلك الحقبة. ولقد استمر نظام السينما سكوب حتى وقتنا الحالي. أحد الأشكال المهمة في الخمسينيات كان "التوداو"، هذا النظام هو الأب لكل الأنظمة المتعلقة بنظام الفيلم (٧٠ملم) بشكل عمودي. في عام ١٩٥٥، صور (فريد زينيمان) فيلم "أوكلاهوما"، ليعرض هذا الفيلم بجودة رائعة، ولكن بتكاليف ضخمة. أصلياً إن هذا النظام كان يعرض علاقة (١,١. ٧٥) وموضعة شريط الصوت على كلا الجانبين للكادر. تطور "التوداو"، حتى الأشكال الحالية للـــ (٧٠ملم) و (١:٢. ٢٠).

بين الأفلام المصورة بهذا النظام مثلاً "النافذة الخلفية"، و "سنطور الصحراء".

عندما كانت تُصنع النسخ التجارية لـــ "الفيستا فيسيون"، كان يُضغط حجم الكادر في المعمل، حتى لا يضطروا لتغيير آلات العرض التقليدية بالعرض العمودي. بالرغم من كل شيء، فإن هذا الشكل اختفى من الصناعة السينمائية.

حتى حقبة الثمانينيات، استخدمت كاميرات "الفيستا فيسيون" لتصوير مؤثرات محددة خاصة، حيث كانت تحتاج لتصور بثبات كامل، ليصبح من السهل التعامل معه فيما بعد.

لقد كان "التكنو سكوب" هو الرد الإيطالي على الأشكال البانورامية.

وهكذا تطور نظام التكنوسكوب، الذي كان يقسم أفقياً الكادر التقليدي للشك (١:١. ٣٧) في كادرين مع ثقبين في كل منهما، وحجم تقريباً من (٩ *

٢١ملم). وكان يمكن الحصول على شكل (١:٢. ٣٥). لقد كان هذا النظام ذا تكلفة منخفضة، بما أن الشاسيهات التقليدية لـــ (٣٠٥متر)، (١٠٠٠ قدم)، التي كانت تدور لعشر دقائق وثلاثين ثانية، رُفعت لمدة تقارب ٢١ دقيقة.

كان يتم نفخ التكنو سكوب لتلافي تغيير الجهاز في العرض، في معمل النيغاتيف إلى التقليدي (٣٥ملم)، وكان يعرض في جهاز تقليدي. كانت النتيجة في الأبيض والأسود عادية، لكن في "التيكنيكولور"، كانت علاقة النوع باللون جيدة جداً. حالياً اختفى هذا النوع.

٣-٤-٣٦) الأشكال السوبستاندارد:

كما كانت هناك مجموعة من الأشكال الاحترافية في التصوير، فإن الأشكال التي سميت "سوبستاندارد" أيضاً قدمت أشكالاً متنوعة.

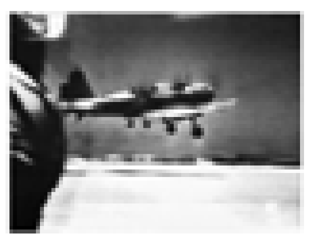
إحدى المحاولات الأولى لأخذ السينما إلى البيوت كانت الشكل (٩,٥ملم) لـــ "باتيه"، فقد كانت تعطي نوعية أفضل بكثير من الشكل (٨ملم) أو السوبر (٨ملم). كان يوجد ثقب واحد متوسط العصب بين كادر وكادر، حيث يستغل هكذا حجم النيغاتيف حتى حده الأقصى. عندما اشترت "كوداك باتيه" صانعة النسخة الأوروبية من "إيستمان كوداك"، استبدلت إنتاج النيغاتيف من (٩,٥ملم) إلى (٨ملم)، وهو نظام منزلي روج له في الولايات المتحدة.

أحد أشكال "باتيه" هو الشكل المختفي "باتيه موفي". هذا الشكل للهواة من (١٦ملم) كان يمنح ثباتاً كبيراً للتصوير، على عكس الـــ (١٦ملم) الحالي.

الشكل الـــ (١٦ملم)، هو شكل من قياسات صغيرة، (١٠,٣×٧,٥ ملم)، ولد كشكل للهواة، كان يحاوَل الترويج له منزلياً. هكذا دعاه "باتيه"، بالرغم من أن جودته كانت جيدة، لدرجة أنه في نهاية الثلاثينيات، ولا سيما أثناء الحرب العالمية الثانية، استخدم لتحقيق أفلام إخبارية. كان شكله الأكاديمي قد سهّل نفخه إلى (٣٥ ملم) ليعرض في الصالات فيما بعد. لقد صور في الـــ

(١٦ ملم) جزء كبير من حرب الباسيفيك، وبهذه الصور وضع (جون فورد) فيمله الدعائي "معركة ميدواي".





يعود انتشار الـــ (١٦ ملم) في هذا الصنف من الأفلام بشكل كبير إلى الوزن الخفيف لأجهزته. صنعت ماركة "هوارد وبيل" كاميرات مهمة في عالم الـــ (١٦ ملم) وهي خفيفة وذات جودة عالية.

نظراً للوزن الخفيف للشاسيهات ذات الثلاثين متراً، فإن محركات هذه الكاميرات كانت تعمل بواسطة (راصور شد)، لاحقاً، بوصول التلفاز، وحتى ظهور كاميرات الفيديو "أي ن جي" في الثمانينيات، كل إنتاج الأفلام الإخبارية للشاشة الصغيرة صنع بهذا الشكل (١٦ملم).

صنع المصنع الألماني (أرنولد وريتشير) أثناء الحرب العالمية الثانية الصنف المشهور "ارري ٢ س" من (٣٥ ملم) للسينمائيين النازيين. صممت في نهاية الخمسينيات كاميرا متحملة للصدمات من (١٦ ملم) قادرة على التقاط صوت مباشر. الكاميرا الهائلة "اريليكس ١٦ ب. ل"، التي تطورت وأدخل لها محرك متزامن من الكوارتز، كانت خلال عقدين تقريباً، من الستينيات إلى الثمانينيات، هي الكاميرا الإخبارية للتلفزيونات (الأوروبية).

الشيء نفسه، الـــ (١٦ ملم) كانت لسنوات تستعمل لتعليم المخرجين الجدد تصوير أفلامهم القصيرة. حالياً، الفيديو، ولا سيما الفيديو الديجيتال، أصبح الشكل الأنسب لهذه التدريبات. للأسف، في بلدنا هناك من لا زال يتعلم في الـــ (٣٥ ملم)، وهو إنفاق كبير.

في حقبة الستينيات، وجد المخرجون الفرنسيون من "النوفيل فوغ" من الـــ (١٦ ملم) الشكل الذي منحهم حرية خلاّقة كبيرة، نظراً لتكاليفه المنخفضة وسهولة استخدامه. ما يدعى السينما "فيريتي"، هذا الشكل الارتجالي استخدموه لتصويرهم، وفي (الولايات المتحدة) مخرجون مثل "ا. واردهول" استخدموا الـــ (١٦ ملم) لأفلامهم الطويلة التجريبية.

اعتبر السوبر (١٦ ملم) في حقبة الثمانينيات، الذي استعاد (٢,٥ ملم) من الهامش في شريط الصوت، وبحجم نوعاً ما أكبر من التقليدي (١٦، ١٢,٥ × ٧,٥ ملم)، مانحاً علاقة للشكل من (١:١. ٦٦) نظراً لثقوبه في الكادر، السوبر (١٦ملم) ليحصل على ثبات أكثر بكثير في تصويره مما سبقه.

في الـــ (١٥ سنة) الماضية، حل هذا الشكل محل (١٦ملم) التقليدي، الذي استمر في بعض المدراس فقط. يُستخدم السوبر (١٦) بشكل كبير في الإنتاجات التلفزيونية مثل، الفيديوكليبات، الوثائقيات أو الاعلانات ذات التكلفة المنخفضة. أخيراً السوبر (١٦) وجد منافساً قوياً في الفيديو الديجيتال، وهو أقل ثمناً دائماً، وبجودة متقاربة. غياب آلات عرض للـــ (١٦ملم) في بلدنا، له علاقة كبيرة بالتقليل من أهمية هذا الشكل.

السوبر(٨ ملم)، ربما هو الشكل الأكثر أُسطورية سينمائياً. تطور الـــ(٨ ملم)، والسوبر (٨) هذا الشكل هو الذي قرب حقيقة السينما إلى المنازل. ومن بدايات الستينيات حتى منتصف الثمانينيات، السوبر (٨ ملم) كان قد صور ذكريات الملايين من السينمائيين الهواة.

لقد كان سعره مقبولاً نظراً لصغر حجمه وسهولة استخدامه.

في باريس (تكساس)، (فيم فيندرز، ١٩٨٤)، يتذكر ترافيس ماضيه عبر مشاهدته فيلم سوبر (٨). إن الشاعرية التي يصل إليها في بعض اللحظات هي غاية في الروعة.



٣-٤-٣٧) "سكانينغ". حذف الـــ ٤/٣.

"السكانينغ" هو نوع "متلفز" للصورة المصورة بشكل بانورامي، معمول على أساس إعادة التأطير لتحويله إلى الشكل ٤/٣. يحاول هذا العمل استغلال الحد الأقصى لشاشة التلفاز، ومن أجل ذلك معاودة التأطير في شكل ٤/٣ النقطة الأشد لفتاً للانتباه للصورة البانورامية. لفهم هذه الآلية لاحظوا الكوادر التالية في فيلم "مولود في الرابع من تموز"، (أوليفر ستون ١٩٨٩).







في العمود اليساري توجد الصور الأصلية في الشكل (١:٢. ٣٥)، وفي العمود اليميني الشكل ٤/٣. رغم أن اللحظات داخل كل لقطة لا تتوافق مع بعضها بالضبط، فالإطارات في العمود إلى اليمين، حتى لو بدت غريبة، هي الموجودة نفسها يساراً، إثر معالجتها عن طريق السكانينغ.

كما يمكن أن نلاحظ، عندما استخدمنا في التقديم كلمة "حذف" لم يكن الهدف تزيين العنوان، وإنما نتيجة التأثير الذي تنتجه هذه الآلية على الصورة البانورامية. إذا ما حللنا هذا المشهد كادراً كادراً، سننتبه للتدمير العميق الذي يتركه السكانينغ على عمل المخرج والمصور.

في الكادر الأول، لقطة لمجموعة حيث يستغل طول الشكل حتى حده الأقصى. يختار السكانينغ القسم المركزي للإطار، ويلغي ثلاثاً من الشخصيات الخمس المصورة. لاحظوا في الكادر ٤/٣، حيث شخصية "رون كوفيك"، (توم كروز)، القدمان تظهران من الجانب اليساري للإطار فقط، أما في الشكل ٤/٣ لا تظهران. في الكادر الثاني، يعود السكانينغ ليختار الوسط في الإطار، ملغياً الفراغات المهمة ذات المعاني الجانبية، وملغياً بالتالي، إمكانية التأثير للانفصال بين البطل وباقي الشخصيات. مرة أخرى، المعرفة التعويضية للمخرج تُلغى في السكانينغ.

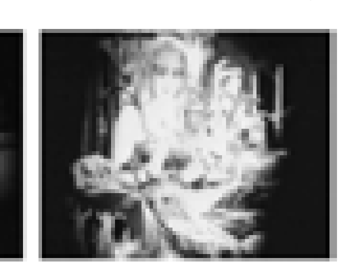
في الكادر الثالث والرابع، بما أننا نعرف استخدام العدسات الانكسارية المنقسمة للحصول على عمق الحقل، فإن السكانينغ يختار الجزء اليميني واليساري من الإطار، تاركاً خارج الحقل اللقطة القريبة لـــ (توم كروز). أسأل نفسي ما الذي سيقوله (أوليفر ستون) المخرج لنفسه أمام هذا التدمير.

هناك حلول، لم تقنع أحداً. اخترعت تقنية جديدة تدعى "بانسكانينغ"، كانت تحاول إجراء "بانينغ" على الصورة البانورامية، مؤطرة أولاً الشخصية التي تأخذ بالكلام، ثم الشخصية التي تتابع الحديث، محركاً بنعومة الإطار تجاهها. شخصياً، باستثناء بعض التقنيين، لا أعرف أحداً أقنعته هذه الآلية. من وجهة نظري، إن استغلال البث عبر التلفاز، لا يبرر أبداً تدمير الفيلم.

٣-٤-٣٨) خلاصة حول الشكل: في البحث عن الشكل الأنسب.

حالياً لدينا إمكانية للاختيار بين خمسة أشكال مستطيلة بالطول نفسه تقريباً. الاختيار بينها دائماً صعب، بالرغم من أنه يُسمح بتأطير مريح في بعض المشاهد، سيبدو لنا في مشاهد أخرى ضيّقاً أكثر من اللازم أو أوسع من اللازم.

من وجهة نظري، لا يوجد شكل مناسب لفيلم كامل. من المستحيل تقريباً أن يكون الشكل نفسه مناسباً لكل الإطارات في الفيلم.





لاحظوا التنوع في (**الكاتشات**) التي استخدمها المخرج الأميريكي (غريفيث): دائرية، كما في اللقطة الأولى في اليسار، شريط جانبي، كما في الكادر في اليمين، أو إهليلجي في الكادر في الوسط.

كان (غريفيث) يبني بشكل بدائي على أساس "الهارد ماتيس"، شكلاً مختلفاً لكل لقطة. هذا الشيء نفسه فعله في عام ١٩٥٥، مخرجون مثل، (ماكس أوبولس) أو (إيليا كازان)، مظهرين مرونة الأشكال البانورامية، عند تقليص عرض هذه الأشكال في لحظات معينة، من خلال إضافة مناطق مظلمة ومغبشة إلى الإطار في المساحات الأولى.

في هذا السياق، النقاشات بين الشكل (١:١. ٦٦) أو الشكل (٢:١) ليس لها أهمية، بما أننا نتحدث عن تكوين الشكل الأنسب لكل لقطة.

يخترع (أبيل غانس) في "نابوليون"، طريقة للعرض "رقعة من ثلاثة أقسام"، -التي يسميها بوليفيسيون-، ليستطيع بذلك تصوير مسافات كبيرة من حقول المعركة. ثلاثون عاماً بعد ذلك، كما أشرنا، تستلهم السينما راما هذا النظام. مرة أخرى يخترع المخرج شكله الخاص. (ايزنيشتين)، في كتاباته عام ١٩٣٠، يؤكد على الشكل المربع، أو الشكل المحايد، القادر على تأطير متناسق عمودياً، أفقياً أو قطرياً. كان هذا الشكل المربع يلبي هواجسه التركيبية.

كما سبق وأشرنا، شركة الـــ "أ.س. ث"، اقترحت الشكل (١:٢) شكلاً رائجاً للصناعة، في محاولة لخلق شكل أكاديمي جديد. مدير التصوير المشهور "فيتوريو ستورارو" وضع بصمته في هذه العلاقة للشكل، (١:٢) في محاولة فاشلة لفرض المربع المزدوج شكلاً أنسب لتصوير المحتويات السينمائية الحالية.

٣ - ٤ - ٣٩) استنتاجات حول العناصر التي تشترط التأطير:

كنا قد حللنا خلال الصفحات الماضية، كيف أنه بإمكان العناصر التي تحدد الإطار أن تصبح مستخدمة بشكل أكثر أو أقل تعبيرياً.

المسافة بين الموضوع والكاميرا، العدسة، عمق الحقل، الزاوية في المحاور الثلاثة، والأشكال، تشكل كما هي دراسة متكاملة للصورة الموجودة في الإطار.

لكن دراسة الخطاب السينمائي أوسع من ذلك، لأن اللقطة، متعلقة بخارج الحقل، وفي الوقت نفسه بلقطات أخرى، محققة بينها علاقات معقدة. المكان والزمان، اللذان لم تجرِ دراستها حتى الآن، يصنعان الحركة، وفي الوقت نفسه، الإيقاع في أشكاله المختلفة. بعد أن حللنا ما هو داخل الإطار، سننتقل لنحلل ما هو خارج الحقل، أحد المصادر السردية الأكثر أناقة في الخطاب السمعي البصري.

٣ - ٥) الحقل وخارج الحقل: مفهوم ووظائف

كما حددنا سابقاً، الحقل هو المساحة المتضمنة في الإطار. والوضعية المعاكسة هو خارج الحقل الذي هو كل المساحة التي لا نراها، والتي تبقى خارج الإطار، ولكنها بشكل ما مرتبطة بالحقل دالة على وجوده بطرق مختلفة.

يقسم (ن. بورش)، (١٩٧٠)، خارج الحقل إلى ستة أجزاء. الجوانب الأربعة للشكل الفيلمي، المحيط الحيوي الذي يعتقد المتفرج أنه موجود خلف الكاميرا، والسادس هو المحيط الموجود خلف العناصر المصورة. انطلاقاً من هذه النقط الست يمكن تحديث خارج الحقل.

هكذا، فالمحيط الافتراضي الذي يمكننا تأطيره هناك شيء لا يهمنا إظهاره، ورغم ذلك نجعله محسوساً في الحقل. الأسباب التي تجعل من خارج الحقل مصدراً سينمائياً ذا أهمية كبرى هي التالية:

٣-٥-١) خارج الحقل ونظرية النافذة المغلقة: إظهار ضد الإيحاء.

أكّد (فلاوبرت) في مناسبات معينة، أن بإمكان نافذة مغلقة أن تكون أهم بكثير من نافذة مفتوحة. عادة يقال أن قوة الخيال أقوى من النظرة نفسها.

ربما من أجل هذا السبب، عندما نرى فيلماً مقتبساً من رواية كنا قد قرأناها، عادة نبقى مخذولين. فقد أعطينا في عقلنا وجهاً مثالياً للشخصيات، وشكل لأحداث والديكورات والأوضاع... إلخ. إن خيالنا يصنع صوراً عقلية ذات قوة، لدرجة أننا نبقى مخذولين من الصورة الفيلمية التي يعرضها لنا المخرج.

هكذا، يمكن التأكيد على أنه في بعض المناسبات يفضل التلميح على الإظهار. يحدث هذا في سينما الايروتيك، حيث يفعّل خيالنا على عكس أفلام البورنو الواضحة التي تقتل هذا الأمر.

يساعد خارج الحقل على مشاركة أكبر للمتفرج، فهو يخرجه من جموده، ويدفعه لاستخدام خياله لتصور ما يحدث.

في هذا الاتجاه، يتطلب خارج الحقل من المتفرج مستوى من الفعالية العقلية مماثلة للمستخدمة في الأدب. يصنع خارج الحقل متفرجين أذكياء، لا يحتاجون أن يأخذوا كل شيء على طبق من ذهب.

هذه الآلية لخارج الحقل تتمثل بشكل رائع في فيلم "جنون" (هيتكشوك ١٩٧٢). تترك الكاميرا الخروج من الحقل للمجرم والضحية، وتبتعد عن المكان لمراقبة البيت حيث تجري الجريمة.



ينتج المتفرج في عقله واقعة الجريمة، التي تجري في وضح النهار، على بعد بضعة أمتار فقط من الممارسة اليومية في شارع لندني، دون أن يستطيع أحد وقف ذلك. يمنحنا (هيتشكوك) وقتاً كافياً لنتخيل الجريمة الفظيعة. من وجهة نظري، تفعيل الآليات التخيلية هو الوظيفة الرئيسة لـــ خارج الحقل.

٣-٥-٢) الرقابة الذاتية وخارج الحقل.

علينا في بعض الحالات أن نواجه إخراج المشاهد، حيث توجد محرمات اجتماعية. إضافة مشاهد جنسية فاضحة، عنف زائد، من الممكن أن تؤذي مشاعر المتفرجين بشكل عام، ومن الطبيعي إجراء رقابة ذاتية من ناحية المخرج نفسه.

الذوق الجيد، للمفاهيم الجمالية للمخرج، والانتقادات التي يمكن أن يواجهها العمل عند عرضه، يجب أن تكون هي دينامو تفعيل هذه الرقابة الذاتية.

في هذه الحالات، بإمكان أشكال المحرمات أن تصبح ملغاة مباشرة، أو ملمحاً إليها من خلال خارج الحقل. لا يلغي خارج الحقل إمكانية قسوة المشهد، بالإضافة إلى أنه يفترض تصريحاً لمبادئ أخلاقية من جانب المخرج.

تصريح المبادئ معمول به بشكل دائم في فيلم "نظرية" (امينابار ١٩٩٦) حيث لا تظهر ولا صورة خادشة، لكن يوحي إلينا بشكل دائم برؤى شنيعة. المشهد الأول للفيلم، حيث يجري إخلاء المسافرين في القطار نتيجة حالة انتحار على السكة، هو مثال جيد لتصريح المبادئ الأخلاقية المعمول به من خلال خارج الحقل.





في اللحظة حيث "أنجيلا"، (آنا تورينت)، تنظر إلى السكة، الجثة الممزقة مغطاة بجسد شرطي. أخيراً يطرد مسؤول للأمن التلميذة من المكان. هذا المشهد يزيح الغطاء عن رغباتنا الجنائزية البصرية، التي دائماً هي معقدة بالنسبة للمخرج.

في "بالب فيكشين"، يلغي (تارانتينو) مشهد اعتداء على زعيم المافيا، "مارثيلوس والاس"، من صاحب المحل وصديقه الشرطي الوقح.





عندما يكون الفعل على وشك الحدوث، يقفل أحد المعتدين الباب حتى لا نكون شهوداً على المنظر. استخدمت هذه التقنية جيداً من قبل (تارانتينو) في منظر "رسيرفوار دوغز"، حيث تقطع أحدى الشخصيات أذن شخصية أخرى، بالرغم من وجود أسباب متنوعة لاستخدام خارج الحقل. مثال آخر جيد لكيفية إجراء رقابة ذاتية، ساخراً من نفسه ومن الخطاب نفسه في "راعي بقر منتصف الليل". خارج الحقل الاعتيادي في مناظر الجنس بنهاية فكاهية للمخرج (جون سشيليسينغير).

٣-٥-٣) مشكلات التكلفة وخارج الحقل.

دائماً الإيحاء أسهل بكثير من الإظهار، لذلك، دائماً ما لا يُحكى بوسائل ضرورية لإظهار شيء، فمن الأفضل تركه خارج الحقل. هذا التطرف طبيعي في الأفلام القصيرة والأفلام ذات التكاليف المنخفضة.

في "امرأة من باريس"، (شابلن ١٩٢٣)، يُستبدل منظر قطار يمشي وهو ذو تكلفة باهظة وذو مشكلات، بضوء هذا القطار فوق وجه البطل. يجب الإشارة إلى أن الفيلم كان صامتاً، مما يعني أن المؤثر البصري لم يكن مصحوباً بأي مؤثر صوتي. هذا الإيحاء لمدير التصوير "روليي توثيروث" هو من أوائل لقطات خارج الحقل، الموثقة المستخدمة لحل مشكلات في التكاليف، بما أن هذا الفيلم، (امرأة من باريس)، حيث لم يمثل (شابلن)، كان مستوحى شخصياً من العبقري اللندني، الذي لم يكن متوافراً لديه أي استوديو.

يوفّر الكثير في العديد من الأفلام من خلال طريقة مشابهة لهذه. وضع لقطة لثانية أو اثنتين بعد ذلك، يمكنه أن ينتج توفير مالياً كبيراً.

لنتخيل تبادلاً لإطلاق نار: شخصية تطلق عدة أعيرة نارية ضد أعدائها. إذا ما كنا نريد رؤية تأثير هذه الطلقات في الجسم البشري، فعلينا أن نجهز الكثير من التحضيرات والتكاليف الباهظة الخاصة. لكن إذا ما حافظنا

على لقطة للشخصية حتى ينتهي من الإطلاق، ثم اظهرنا بعد ذلك الأعداء ميتين على الأرض، أو ببقع من الدم على ملابسهم، سنوفر بعض المال، وبالرغم من أن النتيجة ليس لها المشهدية نفسها، يمكن أن تكون شكلاً مقبولاً لإخراج عمل ذي تكاليف منخفضة مستخدمين خارج الحقل.

سيساعد تواصل جيد بين المنتج والمخرج على تحديد أشكال إخراجية للمساعدة على التوفير المالي، التي لا تغير في حالات عديدة نتيجة العمل النهائية. علينا أن نكون حذرين عند استخدام هذه الوسيلة، لأنه إذا تكررت، يمكن أن تضفي على العمل صفة السخافة والسذاجة.

٣-٥-٤) خارج الحقل والنظريات حول الحضور والمحيط:

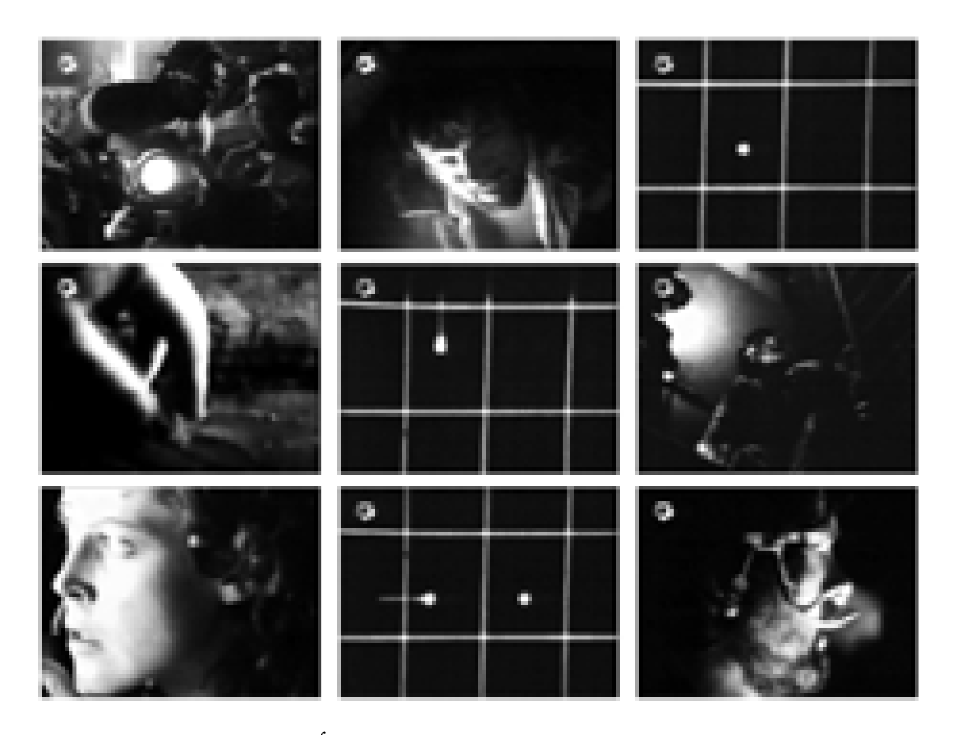
عندما لا يظهر حضور شخصية أو موضوع، لكن يعطي إحساساً بذلك بشكل لا يمكن تحديده، فإنه ينتج تأثيراً، يمكن لهذا الحضور الدخول في الحقل بقوة من أي من حدوده، وفي أي لحظة. يمكن القول، إن هذا الحضور يحتاج إلى ذكاء في التموضع، أي، إنه دائماً قريب رغم أننا لا نراه.

هذه التقنية استخدمت كثيراً عبر تاريخ السينما الطويل. يضع (هيتشكوك) في "بسيكو"، هذا النوع تحت الممارسة من خارج الحقل، عندما تدخل (أخت ماريو) البيت الفيكتوري الضخم. يبدو حضور المرعبة، (والدة نورمان) محسوساً من خلال أشيائها، والإيماءات المستمرة لحضورها. تساعد خبرة المتفرج أيضاً على خلق هذا التأثير المقلق: المحقق (أربوغاست) كان قد قُتل في المنزل.



لنلاحظ كيف تتحرك المرأة بين أغراض (والدة نورمان): كرسيها، ثيابها، شكل غرفتها، علبة مجوهراتها، والسرير. تفرض هذه الأدوات حضور العجوز. هذا التحديث غير واضح تماماً، أي، لا يعطينا فكرة واضحة عن موضعتها، ما يعطي الشعور أن العجوز يمكنها أن تظهر في أي لحظة، من أي مكان. هذا الشعور قوي لدرجة أنه يثبت وجوده بالرغم من أننا في المشهد السابق، رأينا كيف أن (نورمان) كان قد أغلق على والدته في القبو. هذا النوع من خارج الحقل من خلال الديكورات استخدمه (هيتشكوك) قبل ذلك في "ريبيكا". ليعطي حضوراً للذكرى المزعجة لــ (ريبيكا).

الذكاء في الحضور، حيث تبدو (والدة نورمان) "باثيس" ماهرة، هذا الذكاء مستخدم بشكل جيد من المخرج (ر. سكوت) في "اللين" (١٩٧٩). المخلوق الذي لا نراه أبداً بالكامل، يجرى تحديثه من خلال شكل غير دقيق للحركة، وللعاب الذي يتركه في أماكن التهوية. ينتج هذا التأثير أثناء الفيلم بأكمله، ما يدعو للإحساس أن هذا المخلوق سيظهر في أي لحظة وفي أي مكان.



استخدمت هذه التقنية في الــ "ويسترن" للتأكيد على الحضور الدائم للهنود. هكذا يحدث في فيلم "المهمة"، (جون فورد ١٩٣٩) أو في بداية فيلم "نهر أحمر". (هوارد. هاوكس. ١٩٤٨).

٣-٥-٥) خارج الحقل وإيقاف المعلومات لخلق توقع:

يمكن استخدام خارج الحقل لإخفاء بعض المعلومات، مثلاً، ما تراه الشخصيات، ولكن ليس المتفرج. من خلال هذا الاختفاء نخلق توقعاً. يريد المتفرج أن يعرف، لكن المخرج يوقف الزمن، ويترك ما يريد المتفرج رؤيته خارج الحقل، لزيادة اهتمامه بما هو مختفٍ.

يستخدم ذلك (هيتشكوك) في "ريبيكا"، (١٩٤٠). المنزل الكبير "مانديرلي" مشار إليه بشكل متواصل في الدقائق الأولى في الفيلم. عندما تصل "جوان فونتين" للمرة الأولى لمكانها الجديد، تُفاجأ السيارة بعاصفة بينما

تطوف نفقاً طويلاً بالكثير من الأشجار الذي يمنعنا من رؤية البيت. يقلل المطر ومساحات السيارة من رؤيتنا معطياً مزيداً من التوقع لمعرفة المسكن الجميل. يظهر لنا البيت الرائع "ماندير لي" بعد هذا الإخفاء كرؤية، وكأنه حلم.



داخل ما نسميه استراتيجية سردية، سنعرف هذا الإخفاء الدرامي من خلال خارج الحقل. عادة تستخدم هذه التقنية نفسها لتقديم شخصية. درسنا سابقاً حالة (٣٩درجة)، (هيتشكوك ١٩٣٥)، حيث الشخصية "ريتشارد" يُقدّم من ظهره. تصنع هذه التقنية في حد ذاتها شكلاً من أشكال خارج الحقل، التي تستخدم لزيادة توقعنا ورغبتنا بمعرفة الشخصية.



يستخدم (كارول ريد) في "الرجل الثالث" (١٩٤٩) هذه التقنية لتقديم الشخصية التي يجسدها (أورسون ويلز). لقطات لهرة تقترب من قدميه، ولقطة عامة، تختفي الشخصية في الظلام، تؤلف شكلاً لخارج الحقل يزيد من توقع ظهور الرجل الثالث.



٣-٥-٦) خارج الحقل وبناء شخصية غامضة:

تطورت هذه التقنية لتقديم شخصيات من خلال خارج الحقل، حتى أصبحت شكلاً من صفاتها. عندما نريد منح شخصية هالة من الغموض، فإن تصويرها بشكل مستمر خارج الحقل يمكن أن يساعدنا على الحصول عليها. تتحد فيه نفس هذه النقطة الأخيرة بالأولى: تفعيل آليات التخيل. عندما لا نرى شخصية، عادة نتخيلها. هذه الصورة العقلية التي نصنعها للشخصية، عادة تكون أكثر إيحائية من الإمعان فيها.

في "أي تي"، "المخلوق الفضائي"، يستخدم (ستيفين سبيلبيرغ) هذا المصدر ليس فقط لإظهار المخلوق "أي تي"، وإنما أيضاً لتوصيف شكل صياد المخلوقات من خلال سلسلة مفاتيح في البنطال.

لنحلل هذه الظاهرة في صنف فيلمي محدد، وهي أفلام الرعب، سننتبه إلى أهمية هذه التقنية وقدرتها. لنلاحظ الشكل المقدم في الرجل الذئب، في واحدة من كلاسيكيات الثلاثينيات، التي أخرجها "ستورات والكر".



في وقتنا هذا، بإمكان هذه الأشكال للتحولات أن تثير الضحك. يظهر الرجل الذئب من دون اختفاء أثناء الفيلم كاملاً، تاركاً القليل، أو لا شيء للمخيلة. بشكل معاكس لهذه البراءة التقنية، في "آليين"، (ر. سكوت) لا يظهر الوحش بالكامل حتى نهاية الفيلم. تمنعنا اللقطات التفصيلية لشكله من أن نصنع فكرة محددة لشكله. هذا يفعّل مخيلتنا، التي تصنع صورة ذهنية للوحش الغريب. نظرات ضحاياه، أو كما هو في هذه الحالة، القط، تحدث حضور الوحش.



٣-٥-٧) خلاصة حول الاستخدامات التعبيرية والوظيفية لخارج الحقل:

كما حللنا سابقا، فإن أسباب استخدام خارج الحقل متعددة. لا يوجد في أغلب المناسبات سبب وحيد لاستخدامه، ونتائجه التعبيرية متنوعة.

كنا قد درسنا في هذا الفصل بعضاً من هذه النتائج، بالرغم من أنه يمكننا استخلاص نتائج جديدة في كل نص حول ما يمنحه للخطاب السينمائي.

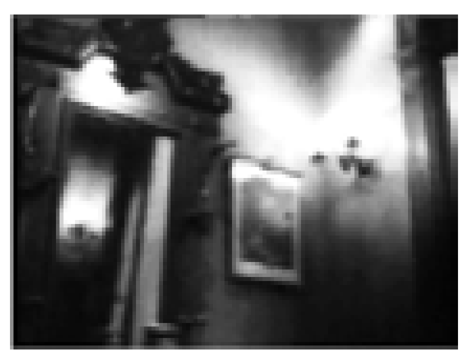
الشكل الذي من خلاله نحدث خارج الحقل، والحقل، يساعد على تحسين الإمكانيات المعززة بهذه التقنية. وهكذا، فلننتقل لنعدد ونحلل هذه الأشكال المحدثة.

٣-٥-٨) تقنيات تحديثية لخارج الحقل: من خلال خطوط القوة والصوت

تأتي خطوط القوة لإطار، محددة بشكل رئيس من خلال نظرة الشخصيات. بالرغم من أنها أيضاً يمكن أن تنشأ من خلال الوضعية في المشهد. إن شخصية تشير إلى شيء ما، أو سهم مرسوم في حائط، يمكنها أن تنتج التأثير نفسه للإشارة لخارج الحقل أكثر من نظرة. هكذا، من خلال هذه النظرات أو الإشارات، يمكننا أن نعي أنه يوجد "خارج الحقل"، أي، أننا نمزج بين ما لا يُرى مع ما يُرى.

كنا قد وضعنا في الصفحة السابقة مثالين كيف لنظرة أن تُقدّم خارج الحقل داخل الحقل. لكن عادة تكون خطوط القوة كشكل من أشكال التحديث لخارج الحقل مدعومة تقريباً من الصوت. (بالرغم من أنه ليس العكس ضرورياً، فالصوت يمكن أن يصبح مستقلاً عن خطوط القوة) ينتج تحديث خارج الحقل من خلال الصوت، عندما نسمع فعلاً يحصل في المساحة الملاصقة للحقل، وتكون تلك غير ظاهرة.

عادة تكون حوارات، صرخات، أصوات طلقات، أو أصوات تحدد بالضبط ما يحصل. في "بسيكو"، نسمع صراخاً حاداً للمحقق (أربوغاست)، حيث تخرج السكين من الحقل في الوقت نفسه.



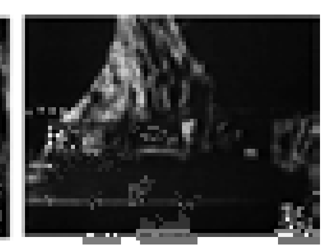
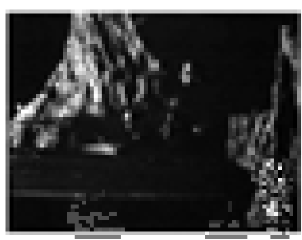
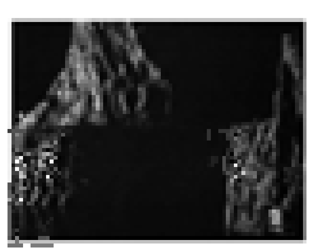

الشيء نفسه يحصل في فيلم "الحبل"، أيضاً لـــ (هيتشكوك).

الصوت، رغم أنه يبدو الشكل المحدد لتحديث خارج الحقل، لكن قد تحدث التباسات، حيث يمكن للمخرج أن يخرج مستفيداً في الكثير من المناسبات تاركاً المتفرج يقع في دائرة استنتاجاته الخاصة. في فيلم "الشقة" (بيلي وايلدر ١٩٦٠)، تخلط السيدة "كوبريك"، (شيلي ماكلين) -بسبب خارج حقل- احتمالية انتحار "باكستر" (جاك ليمون) مطلقاً النار على نفسه، ، مع الصوت الحقيقي لفرقعة زجاجة شمبانيا. في هذه الحالة الخلط محرّض بقصد كوميدي.





في فيلم "غرباء في قطار" (١٩٥١)، يدفع (هيتشكوك) هذا الخلط الناجم عن هذه الطريقة الخبيثة، لإظهار رعونة الطابع البغيض لشخصية زوجة لاعب التنس، (ميريام هاينيس).

يُستقبل صراخ المرأة من ناحية المتفرج كجريمة محتملة، لكن عندما يخرج القارب من "نفق الحب"، سننتبه إلى أن (ميريام) تصرخ وتضحك نتيجة دعابات مع عاشقيها الاثنين. يخرج من خلف القارب الأول قارب القاتل، (برود انثوني).

أعتقد شخصياً أن التحديثات الأروع للصوت لتحديث خارج الحقل، كانت ما استخدمه (ستيفن سبيلبيرغ) في فيلم "إنقاذ الجندي رايان". يُسمع صوت المحركات القوية للدبابات الألمانية، قبل دقائق عديدة من ظهورها. هذا الصوت قوي لدرجة أنه كان ينتج في الصالة اهتزازاً صغيراً بالمقاعد الفارغة القريبة من أجهزة الصوت. في الوقت نفسه، كانت الأبنية في القرية الفرنسية الصغيرة تهتز، كما لو كان الأمر يتعلق بهزة أرضية ما. يُستخدم خارج الحقل هنا لتفعيل آليات تخيلية للمتفرج، الذي سيبدأ بخلق صورة ذهنية للوحوش الحديدية.

٣-٥-٩) الإضاءة كتقنية تحديث لخارج الحقل:

ينتج تحديث خارج الحقل، في الحقل من خلال الإضاءة، عندما يحصل خارج الحقل يعرض في الحقل من خلال ظلال، أو إضاءة هذه ستُشاهد متأثرة من خارج الحقل بشكل ما. في المثال السابق في "آليين"، يعرض ظلال الوحش بذكاء فوق وجه الميكانيكي وهو ينظر إلى الوحش برعب.

في فيلم "غرباء في قطار"، بالذات في مشهد جريمة قتل (ميريام)، يلعب (هيتشكوك) بشكل مستمر بأشكال لخارج الحقل. في مقطع من نفق الحب، تقترب ظلال القارب لـــ "بسيكو"، "برونو انثوني" من (ميريام) وعاشقيها. لنراجع المشهد السابق:



يُشاهد خارج الحقل هذا معززاً بضحكات (ميريام) وعاشقيها، بالرغم من أنه ربما المثال المعروف الأكثر تحديثاً خارج الحقل من خلال ظلال يمكننا إيجاده في الفيلم المشهور "نوسفيراتو" لــ (مورناو). الخيال المتطاول لمصاص الدماء فوق الجدار للدرج. الحضور الشبحي للشخصية الشيطانية، ليست فقط تقنية خارج حقل، وإنما أيضاً هي تصريح جمالي.

يستخدم (جون فورد) في "سنطور الصحراء"، (١٩٥٦)، هذه التقنية لتقديم الشكل التهديدي لشخص الزعيم الكومانشي. يقع خيال الهندي بشكل مهدد فوق شكل الطفلة قبل أن تخطف.




في فيلم "بالب فاكشن"، (١٩٩٥)، لا يظهر أبداً مضمون الحقيبة التي يسترجعها (جون ترافولتا) و(صامويل جاكسون). ضوء ذهبي، انعكاس للمحتوى، علامة الوجه للشخصيات، محدثة خارج حقل.




في الحقيقة، لا نستخلص أية نتيجة لمحتوى الحقيبة، قد نظن أنه ذهب، ولكن أيضاً أكثر منطقية أن يكون مخدرات. يعطي اللون الذهبي للضوء، فكرة القيمة الكبيرة للمحتوى.

كما أشرنا في مثال "امرأة من باريس"، (شابلن. ١٩٢٣)، أثر من الإضاءة يمكنه أن يلغي عناصر إنتاجية مكلفة. الضوء الأزرق لسيارة الشرطة يمكن وضعه بدلاً من حضور سيارة شرطة، وضوء برتقالي ناري، يمكن أن يحل محل حريق كامل. يستطيع مدير تصوير جيد جعل هذه التأثيرات تبدو كما لو أنها حقيقية. (علماً أن ذوق المتفرج يتجه في كل مرة إلى الاستعراضية في الصور. يعود هذا بسبب كبير إلى الأساليب التي منحتها تكنولوجيا الديجيتال للصناعة السينمائية. كانت مقبولة تقنيات خارج الحقل من المتفرج قبل سنوات، لكن سيظهر اليوم كم هي فقيرة. لقد جمدت السينما الأميركية خيال المتفرج).

٣-٥-١٠) تلميحات الشخصيات كشكل لتحديث خارج الحقل.

في بعض الحالات، الشخصيات نفسها هي التي تتكلم حول ما يحدث خارج الحقل.

عادة، تكون هذه التقنية مصحوبة بخط قوة، من خلال نظرة من الشخصيات، لكن أحياناً بتلميحات لما لا يُرى. يحدث هذا في أثناء الـــ ١٥ دقيقة الأولى لـــ "ريبيكا"، (هيتشكوك، ١٩٤٠)، حيث الإشارات متكررة من الشخصيات إلى البيت "مانديلي". هذه التلميحات تنتج توقعات، تساعد على تقديم البيت الفاره. يحدث شيء من هذا القبيل في "آليين، العودة"، (الجزء الثاني من إخراج (ج. كاميرون ١٩٨٧)، حيث إشارات الضابط ريبيلي، (سيغورني ويفير)، إلى سرعة هذه المخلوقات، تنتج جواً من التوتر، يسبق وصول الجنود إلى المقر في الكوكب البعيد.

في فيلم "سنطور الصحراء"، "إيثان" (جون واين)، يمنع "مارتين"، (جيفري هانتر)، من دخول مغارة حيث توجد جثث والديه المتبنيين له. لا يريد "إيثان" قول الحقيقة لـــ "مارتين"، لكن يجد نفسه مضطراً لذلك نتيجة إصرار هذا على الدخول. أثناء المشهد كاملاً، توضع الكاميرا أمام المغارة، حيث توجد مقابر سنعرف محتوياتها من خلال تصرف الشخصيات، وإشارة نهائية لـــ "إيثان". لهذه الأسباب، يتخيل المتفرج أن الإشارة هي إلى قتل الهنود للكولونياليين المقتولين، رغم أننا لن نرى الجثث في أي لحظة.

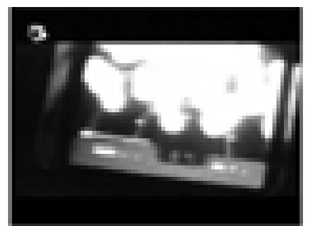
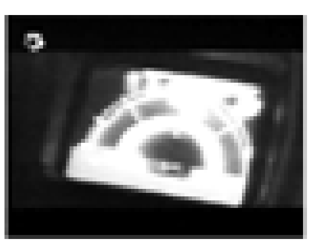


يستخدم (أليخاندرو أمينابار) شيئاً قريباً من هذا في فيلم "نظرية"، عندما تحكي (فيلي مارتينيز) لـــ (آنا تورربنت) المحتوى المرعب في شرائط الفيديو . تساعد الإشارات لخارج الحقل على خلق غموض، بشكل كبير، في الحديث عن شيء لم يره أحد.

٣-٥-١١) السينوغرافيك (اكسسوارات المشهد) كشكل لتحديث خارج الحقل .

يمكن تحديث خارج الحقل من خلال استخدام أجهزة تلتقط حضور كل ما لا نراه.

في الساعة التي تقيس الوقت، في "آليين، العودة"، (ج. كاميرون ١٩٨٧)، يستخدم جهازاً لقياس المساحة لخارج الحقل لإنتاج توتر.

يشير الرادار إلى أن هذه المخلوقات على بعد أمتار قليلة، لكن لا يمكن للممثلين رؤيتها. ستتقلص المساحة خارج الحقل، ما يعني أن الوحوش يجب أن تظهر في الحقل. كما نعرف، شيء مشابه استخدمه سكوت في الفيلم الذي سبقه. في هذه الحالة، يستخدم خارج الحقل لخلق توتر. كما يمكن الاستنباط، أن الاستخدام التعبيري لخارج الحقل مفتوح على عدة تجديدات.

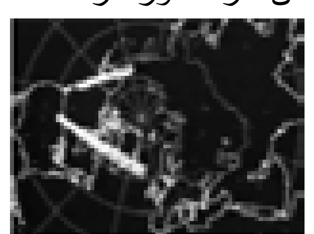
في أفلام عديدة تناولت موضوع "الحرب الباردة"، تقدم مواجهة نووية محتملة من خلال شاشات بخرائط وقراءات رادارية.





في الصور العليا، لفيلم "الهاتف الأحمر، طيران باتجاه موسكو"، (١٩٦٣)، يحدّث (كوبريك) خارج الحقل؛ للهجوم النووي من خلال خرائط ضخمة لصالة اجتماعات (البنتاغون).

في فيلم "ألعاب الحرب"، (جون بادام، ١٩٨٣)، يستخدم هذا النظام نفسه من خرائط ورادارات.





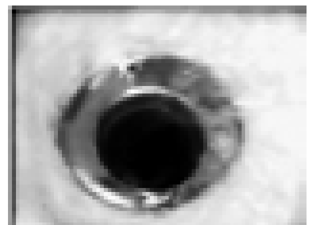
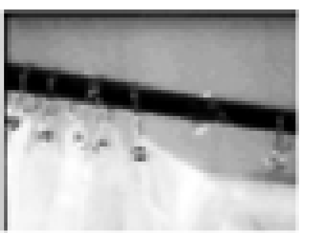
من خلال الصور التي تعرضها الرادارات، الرؤوس النووية محسوسة في الحقل. ينتج الموقف شكوكاً. هل هي صحيحة قراءات الرادارات؟ هل هم ضحايا لهجوم نووي؟ إن التحريض على هذا الشك، هو الهدف من خارج الحقل في هذا الفيلم.

لكن لا يتوقف الأمر فقط على الرادارات، هناك أجهزة أخرى لتحديث شيء من الصعوبة تصويره، كالموت. يستخدم (سبيلبيرغ) في "أي تي المخلوق الفضائي" جهازاً كهربائياً للفحص البشري لتوضيح موت المخلوق. تصبح هذه الصور مصدراً شائعاً للخطاب السينمائي لهذا النوع من المشاهد.

هناك عناصر لا منتهية يمكنها أن تكون صالحة لتحديث خارج الحقل.

لمتابعة تحليل هذه التقنية لتحديث خارج الحقل، اخترت ثلاث لقطات لمشهد قتل في الحمام في "بسيكو"، (هيتشكوك ١٩٦٠). كما نعرف جميعاً، هذا المشهد مبني من خلال مونتاج سريع: أكثر من ٧٠ لقطة في ٤٥ ثانية.

نموذج للتقطيع، في هذا المشهد لن نرى السكين أبداً وهو يدخل في جسد الشخصية، وبالتالي أيضاً لا نشاهد جروحاً. لنلاحظ الصور الثلاثة التالية، حيث السينوغرافيا تحدث هذه الجروح التي تبقى خارج الحقل.

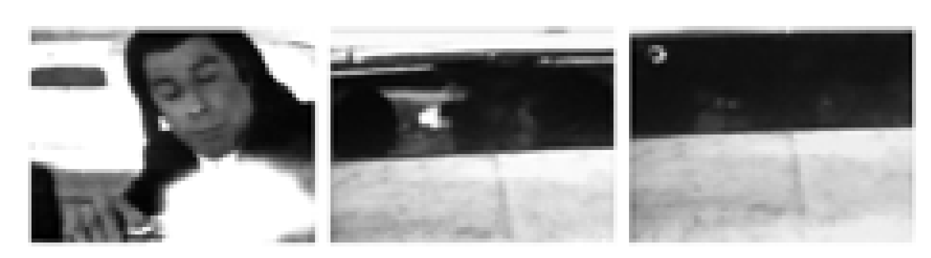

في الكادر اليساري يمكننا ملاحظة الدم مختلطاً مع الماء في أرضية الحمام. هذا الدم، الذي هو جزء من السينوغرافيا، يحدِّث وجود الجروح أو الطعنات.

في الكادر في الوسط يمكننا رؤية أثر الإمساك بستارة الحمام. هذا الفعل يحدث الوقعة على الأرض للشخصية. الوقعة، بالرغم من أننا لم نرَ الطعنات المميتة، فيجب أن يكون هذا بسببها.

في الكادر في الوسط، يمكن رؤية الدم مختلطاً بالماء الذي نراه. هذه العناصر السينوغرافية، تخلق أثراً رمزياً حول الموت، وتمارس إنتقال، محدثة الطعنات الدامية للمرأة.

اللقطات الثلاث مدرجة في مونتاج أعقد بكثير، لكن هذه اللقطات الثلاثة ستكون قادرة على أن تحل محل المشهد بأكمله، أي، لوضعها خارج الحقل، وتحديث ما حصل من خلال السينوغرافيا. (بالطبع سيساعد الصوت كثيراً على ذلك).

في "بالب فاكشن"، (تارانتينو ١٩٩٥)، الطلقة العشوائية التي يطلقها "فينسنت فيغا"، (جون ترافولتا) على رجل مافيا في الجانب الخلفي لسيارته، تحدَّث من خلال بقعة دم في الضوء الخلفي للسيارة.



الصدمة في رأس المسافر غير المحظوظ يبقى خارج الحقل، حالاً محله بقعة الدم بشكل عنيف في ضوء السيارة. في هذه التقنية لتحديث خارج الحقل، ليس كله مسألة "دم". إنما نعرف أين هي النار من خلال الدخان، أي علاقة أخرى أقل حضوراً، يمكن أن تكون لها الوظيفية نفسها.

تأخذ في الكثير من الحالات أشكال التحديث هذه معنى في النص المحدد للعمل، من خلال علاقات قليلة الوضوح بين السينوغرافيا للحقل، وخارج الحقل.

٣-٥-١٢) الانعكاسات كشكل لتحديث خارج الحقل.

إذا ما تمكنا من جعل خارج الحقل حاضراً في الحقل، عندما يكون هذا الأول منعكساً من خلال مرآة، أو في زجاج، سنكون محدثين له من خلال انعكاس.

هذه الانعكاسات، في حالات، تصنع صور بقايا، أي، صوراً مشوهة، قليلة الوضوح، أو بحدة منخفضة. استخدمت هذه الصور في مناسبات لتحديث خارج الحقل.

في فيلم "غرباء في قطار"، (هيتشكوك. ١٩٥١)، نظارة (ميريام هاينيس)، التي وقعت على الأرض، تنفع لعكس صورة مقتلها على يد (برونو انثوني).



في المشهد الشهير في خاتمة فيلم "سيدة شانغهاي"، (١٩٤٨)، يأخذ (ويلز) هذه التقنية إلى حدودها القصوى، خالقاً ارتباكاً بين الصورة الحقيقية، الحقل، والانعكاس، أو خارج الحقل.

٣-٥-١٣) خلاصة حول تقنيات تحديث خارج الحقل.

لقد حللنا هنا التقنيات المختلفة الأكثر شيوعاً في خارج الحقل والحقل. تستخدم هذه التقنيات في أغلب الحالات، بالتوافق مع أخرى، بما أن الصوت هو شكل تحديثي لا يمكن تلافيه تقريباً.

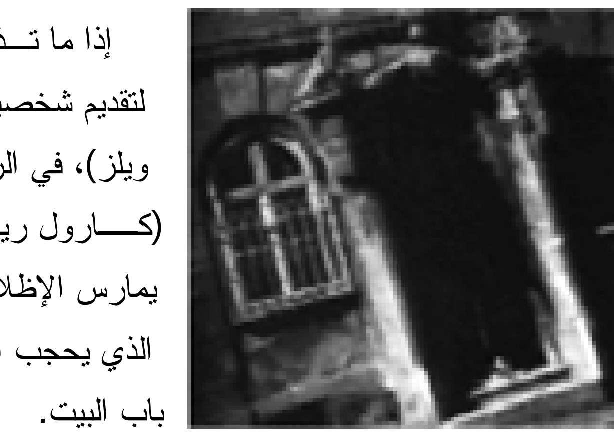
هذه التقنيات بالطبع ليست وحيدة، وكما هو الحال دائماً في محاولة لترسيخ إمكانيات الابتكار فهي لا منتهية. لا يجب أن يكون استخدام هذه التقنية أو أخرى عشوائياً. علينا تفادي التكرار المحتمل الذي يمكن أن ينشأ عن طريق الاستخدام المتكرر للنموذج نفسه من التحديث.

من جانب آخر، إن اختيار تقنية أو أخرى يساعد على تعزيز أفكار موجودة في القصة. يجب أن تكون هذه المبادئ الثلاثة معايير عملنا، عند ساعة الخلق واستخدام أشكال الوحدة بين خارج الحقل والحقل.

٣-٥-١٤) مساحة مغطاة:

في تلك المساحة الحاضرة في الحقل، ولكن المغطاة بعناصر السينوغرافيا، الشخصيات نفسها، أو لما يبقى مظلماً لنقص في الضوء.. إذن سينتج، خارج حقل داخل الحقل نفسه.

الاستخدامات التعبيرية للمساحة المغطاة هي نفسها لخارج الحقل، يمكن اعتبار المساحة المغطاة كأساليب لخارج الحقل.



إذا ما تذكرنا الأمثلة لتقديم شخصية (أورسون ويلز)، في الرجل الثالث، (كارول ريد ١٩٤٩)، يمارس الإظلام دور الغطاء الذي يحجب الضوء في باب البيت.



في "الطيور"، (هيتشكوك ١٩٦٣)، "ميتش برينير" (رود تايلورد)، يغطي بيده وجه المعلمة التي قتلتها الطيور.

تمارس اليد دور الغطاء الذي يمنعنا من رؤية وجه الجثة، ولكن نتخيل أن عيونها كانت قد شوهت.

في هذه الحالة، تمارس المساحة المغطاة دوراً مفعّلاً لمبادئنا التخيلية، لكن في الوقت نفسه، كرقابة على صورة ذات عنف شديد. شيء قريب من هذا في "قارب الإنقاذ" (هيتشكوك ١٩٤٤) عندما يقرر الناجون، في غضب فطري، القضاء على حياة الموظف الألماني الذي كان قد غشهم.



يمكن ملاحظة، أن الشخصيات هي نفسها، التي تحوم حول الضابط الألماني، الذين يؤطرون المساحة، متلافين أن يرى المتفرج الهجوم الوحشي. في الكادر السفلي إلى اليسار، يمكن ملاحظة كيف يطل الألماني برأسه هلعاً، بالضبط قبل أن يُلقى به إلى البحر.

٣-٦) حركة الكاميرا :

اكتشف "بروميو" مصادفة وهو أحد مصوري "لوميير" في عام ١٨٩٦، بينما كان يقوم بجولة في جندول في (فينيسيا)، التأثير الرائع الذي ينتج عن التصوير بالكاميرا في حالة الحركة. كان هذا هو "الترافيلينغ" الأول في تاريخ السينما. في هذا العام نفسه، ١٨٩٦، يكتشف (ديكسون) الحركة البانورامية، كحركة ذات قوة تعبيرية كبيرة، عند تحريك الكاميرا حول محور الاستناد.

ومنذ ذلك الوقت والكاميرا تسافر في قطارات، سفن، طائرات، مصاعد...، دون أن تتوقف عن التحرك ملتقطة لقطات لمناظر موثقة، ولكن لم ينتشر هذا الاستخدام إلى أن ظهر "تعصب"، (غريفيث. ١٩١٦) عندما أصبح استخدام الحركة للكاميرا ذا مقاصد سردية صرفة.

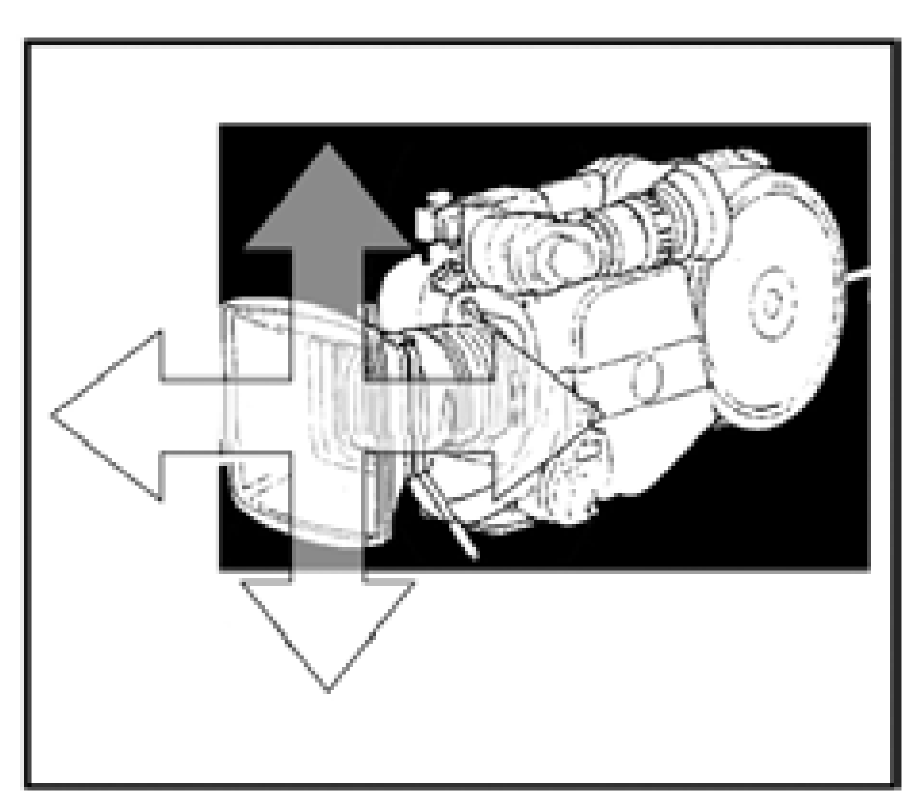
سنحاول في الفصول التالية تعريف الحركات المختلفة للكاميرا، وقوة استخداماتها التعبيرية. لقد اعتبرت هذه الحركات أدوات غاية في الأهمية للخطاب السمعي البصري، فعلى كل مخرج الإحاطة بها.

٣-٦-١) البانورامية :

هي الحركة التي تتحرك الكاميرا فيها حول محورها نفسه، العمودي، الأفقي، أو كليهما. إنها الحركة الأكثر سهولة للكاميرا، يسهل فعلها بجهاز متواضع نسبياً، بما أن الكاميرا لا تغير مكانها. فالأساليب البانورامية هي نسبياً محدودة:

- البانورامية الأفقية: تتحرك الكاميرا فيها حول محورها الأفقي حتى (٣٦٠ درجة). يقول المصورون القدماء إنه يجب إجراؤها من اليسار إلى اليمين، ولا سيما في السينما، وهذا لا يتعارض مع حركة الفتحة.

- البانورامية العمودية: هي الحركة التي تتحرك فيها الكاميرا حول محورها العمودي حتى (٣٦٠ درجة). (إذا ما كان الرأس المثبت عليه يسمح بذلك، بما أنه طبيعي أن يكون هذا الهامش في التنوع ١٨٠ درجة فقط). تدعى هذه الحركة في الإنجليزية "TILT"، في معارضة للبانورامية الأفقية التي تسمى "PAN". وهكذا، إن "TILT DOWN" أو "TILT UP"، سيكونان الاختيارين للبانورامية العمودية.



- بانورامية جامعة: الكاميرا لا تتحرك من مكانها، تقوم بحركة في المحور العمودي والأفقي. هذه الحركة عادة تستخدم قطريات حول الديكور ولتأطير الأحداث.

من الضروري توضيح، أنه لعدم وجود تغيير لمكان الكاميرا؛ فإن البانورامية تفتقد للتغيير في المنظور الذي تعرضه حركات أخرى مثل "الترافيلينغ" الرافعة، أو الكاميرا المحمولة على الكتف.

٣-٦-١-١) البانورامية: حركة فطرية.

الحركة البانورامية ربما هي حركة الكاميرا التي تحصل بشكل أكثر فطرية عند استخدامها من جانب المخرجين الجدد. أي هاوٍ للفيديو، من دون أي معرفة بقواعد الإخراج، سيقوم بالحركة البانورامية ليحل مجموعة مشكلات رئيسة في التصوير مثل:

- تصوير مساحة كبيرة في لقطة واحدة فقط، (أكبر من الذي يمكن الحصول عليه من دون تحريك الكاميرا).
- ملاحقة الحدث حسب حركته.
- وصل نقطتين أو أكثر من الاهتمام في المشهد.

بالتأكيد، هذه المشكلات تحصل أيضاً في عمل فيلم. بالرغم من أن الحركة فطرية صرفة، لا يجب من أجل ذلك التقليل من أهمية البانورامية، بما أنه بالإضافة لتلك الاستخدامات الوظيفية، أو الفطرية، قد تطورت الحركة البانورامية صانعة استخدامات جمالية، كما في حالة "كوروساوا"، أو ملحمية كما في حالة "هوار هوكس". لهذه الأسباب، وإضافة إلى هذه الاستخدامات الفطرية للبانوراميات، سنحاول تحليل استخدامات أخرى أكثر تحديداً حيث تساعدنا في تعزيز الخطاب.

٣-٦-١-٢) الاستخدامات التعبيرية للبانوراميـة: لقطـة بانوراميـة، وبانورامية تمثيلية:

ربما هي اللقطة الأكثر استخداماً من هواة الفيديو عند تصويرهم لمنظر طبيعي. تستخدم البانورامية العمودية بشكل فطري للبرهنة على طول جبل، أو ناطحة سحاب، بينما اللقطة البانورامية الأفقية تُستخدم لتصوير ضخامة صحراء في محيط. إنه تنوع يضخم وظيفة اللقطة العامة الكبيرة.

استخدم (هوارد هوكس) هذه التقنية في فيلم "نهر أحمر"، (١٩٤٨)، عندما صور ضخامة المنظر الطبيعي المليء بالقطعان، وبعد ثلاثين ثانية ينتهي في الشكل البطولي الأسطوري لــ (جون واين)، المسؤول عن قيادة القطعان في الطريق الخطر لشيشولم، حتى توصيله إلى هدفه في "كنساس".



يساعد استخدام البانورامية على فهم ملحمية مهمة "توم دونسون"، (جون واين)، التي سيقوم بها. تساعد الحركة الواثقة البطيئة على التفكير حول تعقيد وأهمية المهمة.

هذا هو تطور الحركة البانورامية التي اكتشفها (ديكسون)، وإنها كما هي، حركة بقوة تعبيرية عالية. إنها مذهلة كمية المساحة التي يمكن أن تحيط بها حركة بانورامية من هذه الصفات. (أحاطت في المثال السابق، بكل المنظر الطبيعي).

نسمع في مناسبات تعبير، "رؤية بانورامية"، حيث الصفة البانورامية هي مرادفة للأفقي المتمدد، محيطاً، مثلاً، وادٍ من نقطة إلى نقطة، أو لمدينة كاملة. هذا هو تعريف اللقطة البانورامية، أو بانورامية كبيرة، كاحتدام في الحركة للقطة العامة الكبيرة.

عندما يكون قياس اللقطة المستخدم في البانورامية المعمول على أساس الجسد البشري، فإننا نتكلم عن بانورامية تمثيلية. نستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى البانورامية التي تحيط بكل الشخصيات والمساحة المحتواة في ديكور، ولا يمكن إظهاره في لقطة جمالية واحدة.

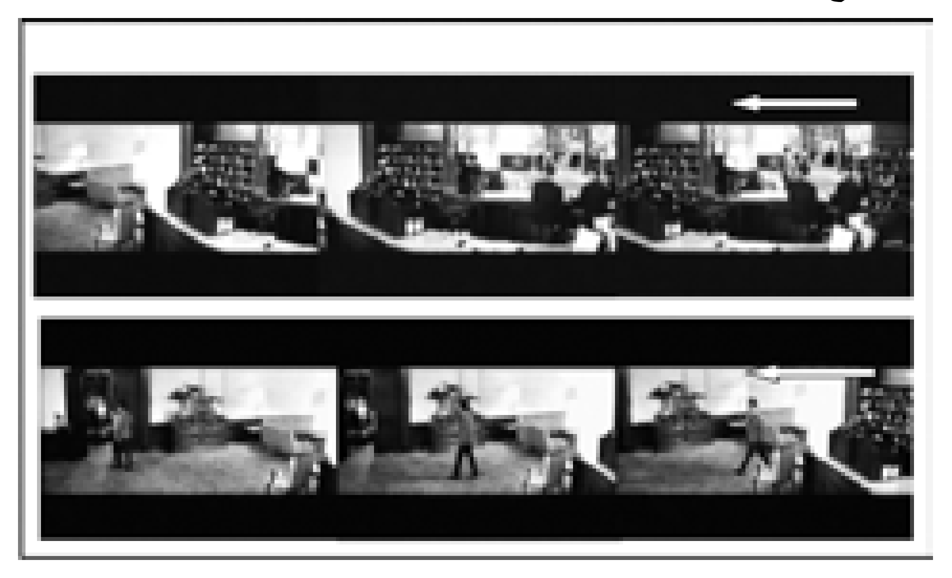
في فيلم "النافذة الخلفية"، تتقدم الكاميرا إثر العناوين المبدئية، وترينا لقطة عامة جمالية للحي. تبدو هذه اللقطة للاقتراب غير كافية، ما جعل (هيتشكوك) يقدم الحي من خلال بانورامية تجميعية، حيث تنتهي بلقطة قريبة لـــ (جيمس ستيوارت).



لاحظوا تعدد الاتجاهات التي تستخدمها البانورامية. أولاً من اليسار إلى اليمين، ثم ترتفع، ستتراجع لاحقاً من اليمين إلى اليسار، ثم تهبط، ومرة أخرى من اليمين إلى اليسار، حتى تأطير اللقطة الأولى لـــ (جيفريس). ينطبق هذا المثال على التعريف للبانورامية التمثيلية أو المسرحية لتقديم الديكور. هل تذكرون التحليل النصي للنافذة الخلفية الذي أجريناه في الصفحات الأولى من هذا الكتاب. ينتمي هذا التحليل إلى اللقطتين التاليتين اللتين ندرسهما حالياً. يبدو أن (هيتشكوك) يقترب من الحي بشكل تدريجي، مخفضاً مساحة التفصيل الخجول والمتداخل.

٣-٦-١-٣) بانورامية لتغطية حركة:

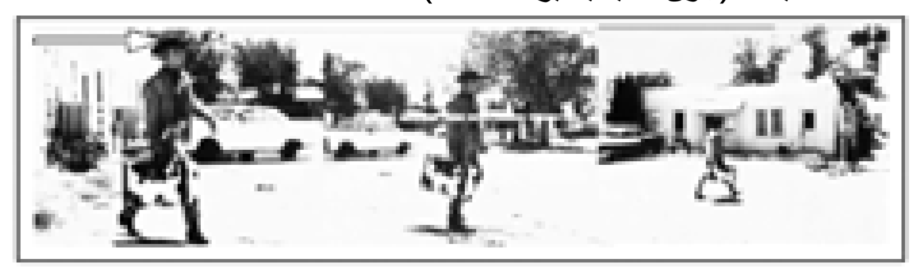
عادة تكون البانورامية هي النهج الأسرع لتغطية حركة شخص أو موضوع، ولا سيما في المساحات الكبيرة. لنلاحظ مثالاً لهذا الاستخدام، في "المتخرج"، (مايك نيكولس. ١٩٦٧).



يعبر "بينجامين برادوك"، (داستن هوفمان)، ممر الفندق حيث اتفق على اللقاء مع السيدة "روبينسون". في هذه الحالة، عند المرور أمام موظفي الفندق، يفترض عنصراً درامياً مضافاً، يعزز استخدام البانورامية هذا التأثير - مروره- أمام النظرة التحقيقية للموظفين. نلاحظ من خلال الفيلم هذه التقنية في التصوير عشرات المرات، رغم أنها ليست مبررة درامياً دائماً.

إن موقع الكاميرا هو المفتاح لإبراز شعور الحركة أو لا. عندما يكون موقع الكاميرا أقرب من وضعية المشهد، يكون الشعور بالحركة أكبر، ذلك لأن الكاميرا تبدو مجبرة على التحرك بسرعة أكبر.

يمكن ملاحظة هذا التأثير في أحد بانوراميات العناوين لـــ "راعي بقر منتصف الليل"، (جون شليسينغير. ١٩٦٩).



في هذه البانورامية الجامعة مع "zoom out"، يمكن الملاحظة أنه كلما كانت الشخصية أبعد عن الكاميرا، خفض الدوران الأفقي من سرعته، والعكس. ينعكس هذا مباشرة في الشعور بالحركة.

بالتأكيد، الشعور بالحركة البانورامية لا يتعلق فقط باقتراب الكاميرا من الحدث، وإنما أيضاً ببؤرة العدسة المستخدمة. عادة تؤكد الحركات البانورامية المصورة ببؤريات أكبر على الشعور بالحركة، بما أن العناصر التي تمر خلف الموضوع أو الشخصية في حالة فوكس، يجري المرور عليها بسرعة كبيرة عند تأطير مساحة صغيرة. لنلاحظ هذا التأثير في إحدى البانوراميات الأخرى في بداية "راعي بقر منتصف الليل".



كما يمكن ملاحظة أنه، في العمق المغبش ينتج "فيللاج" طفيف، أو يمحي الصورة، نظراً للسرعة التي يتغير فيها العمق في هذه البانورامية المصورة بعدسات مقربة. هذا النوع من البانورامية يعزز العجلة، أو السرعة التي يتحرك فيها الموضوع.

اعتاد (كيروساوا) استخدام هذه التقنية للبانورامية المصورة بعدسات مقربة لاعباً مع عدة مساحات؛ لإعطاء شعور كبير بالحركة. هذه المساحات الأولى عادة تبقى في حالة غبش لما يتكرر مثل: الأشجار، الرماح، منتجة تأثيراً خاصاً.

(راشمون. اكيرا كيروساوا. ١٩٥٠)



لاحظوا حضور المساحات الأولى والثانية المغبشة. في كليهما، تصبح الشخصية في حالة فوكس للحظات، منتجة الأثر "فيللاج". يضاف إلى التأثيرات الدرامية الممكنة للسرعة، إحساس جمالي حاضر في استخدام هذه التقنية من جانب المخرج الياباني.

استخدم هذا المصدر نفسه، المخرج (روبيرت زيميكيس) في "فورست غامب"، (١٩٩٥)، عندما حاول "فورست وبوبا" الهروب من كمين الفيتناميين.



يلاحظ زيادة السرعة في الهروب من خلال استخدام هذه التقنية. يمكن أن تصبح هذه اللقطات معقدة أحياناً، ولا سيما إذا ما كانت العدسة المقربة قوية جداً؛ لأنها تتطلب استخداماً دقيقاً للفوكس.

٣-٦-١-٤) البانورامية لإعادة التأطير:

أحد الاستخدامات الأقل تواضعاً للبانورامية، هو متابعة الحدث لمعاودة تأطيره. في بعض الحالات، الحركة البانورامية تكون خفيفة، وتقتصر على تصحيح الإطار لينتج بقاء التركيب والمحافظة على هارمونيته عندما يتحرك الممثلون.

بشكل ما، يقلد هذا حركة الرأس والعيون لجسد بشري عند متابعة حدث ما. سنحصل في حال إطلاق العنان للكاميرا، بدلاً من معاودة التأطير، على إطارات غير متوازنة يمكن أن تعمل حسب سياق المشهد.

بالنسبة لهذا، لنتذكر هذا المقطع الصغير من الحوارات بين (هيتشكوك) و(تروفو)، وضعها المخرج الفرنسي في كتابه "السينما حسب ألفريد هيتشكوك":

(ألفريد هيتشكوك): "هناك مبدأ يبدو أساسياً لي، عندما تكون شخصية جالسة، تنهض لتمشي في الغرفة، أحاول دائماً تلافي تغيير الزاوية، أو أعيد

الكاميرا إلى الخلف. أبدأ دائماً الحركة في اللقطة القريبة للشخصية التي ساعدتني عندما كانت جالسة، وإذا كان عكس ذلك فمن السهل اكتشاف أن إحدى الشخصيات سينهض. إضافة إلى أنه إذا ما تحركت شخصية، وكانت تريد المحافظة على تأثير العاطفة فوق وجهها، يجب صنع اللقطة الأولى متحركة".

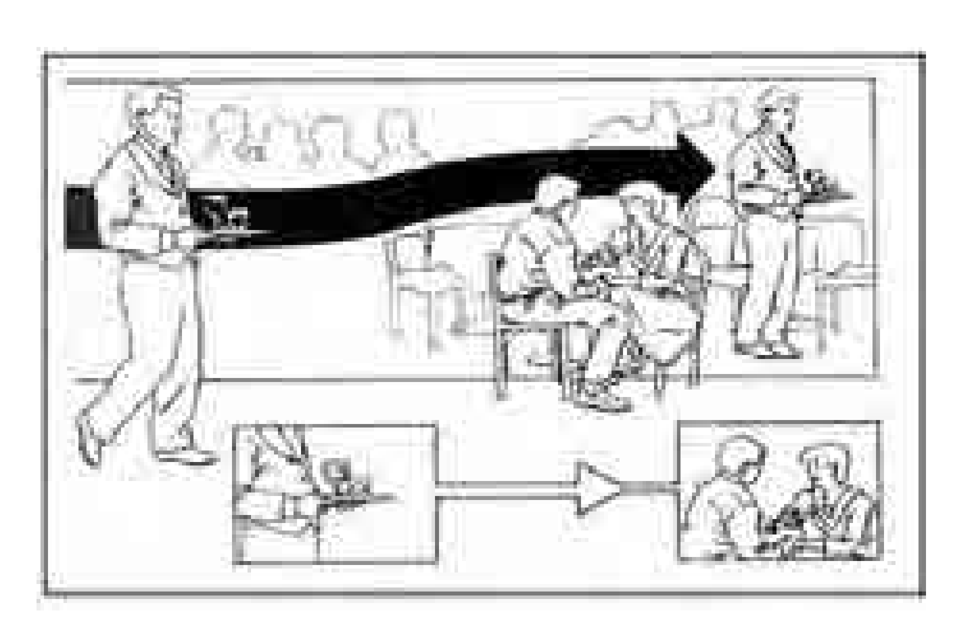
يمكن أن نستنبط من هذه العبارات، الدفاع عن إعادة التأطير من جانب المخرج الإنجليزي. إعادة التأطير هذه عندما تنهض شخصية، يمكن فعلها من خلال ارتفاع ناعم للرافعة، أو من خلال بانورامية عمودية.

عادة تكون إعادات التأطير هذه ضرورية، ولا سيما في اللقطات الأولى. في الكثير من الحالات، من المهم إعادة التأطير من خلال بانورامية محاولين الحفاظ على نسب الفراغ، وتركيز النظرة في النقطة المشار إليها في تحقيق المقطع الذهبي للشكل. يصبح إعادة الإطار غير محسوس تقريباً عندما تتصادف الحركة البانورامية مع حركة الشخصيات.

٣-٦-١-٥) البانورامية كعنصر في قيادة الانتباه:

هناك الكثير من المناورة في الحركة البانورامية، قادرة على قيادة انتباهنا من جانب إلى آخر في المشهد بسهولة فائقة.

كما يشير (ستيفين كاتز) في "لقطة بلقطة"، إن مرور سيارة، أو أوراق شجر متهاوية في الخريف، تتحرك بفعل الهواء، يمكنها أن تعطي دفعاً للكاميرا؛ لأن تصنع بانورامية متابعة هذه الحركة، آخذة نظرة المتفرج نحو نقطة مهمة في السرد. هذا ما ندعوه بالبانورامية الإرشادية.

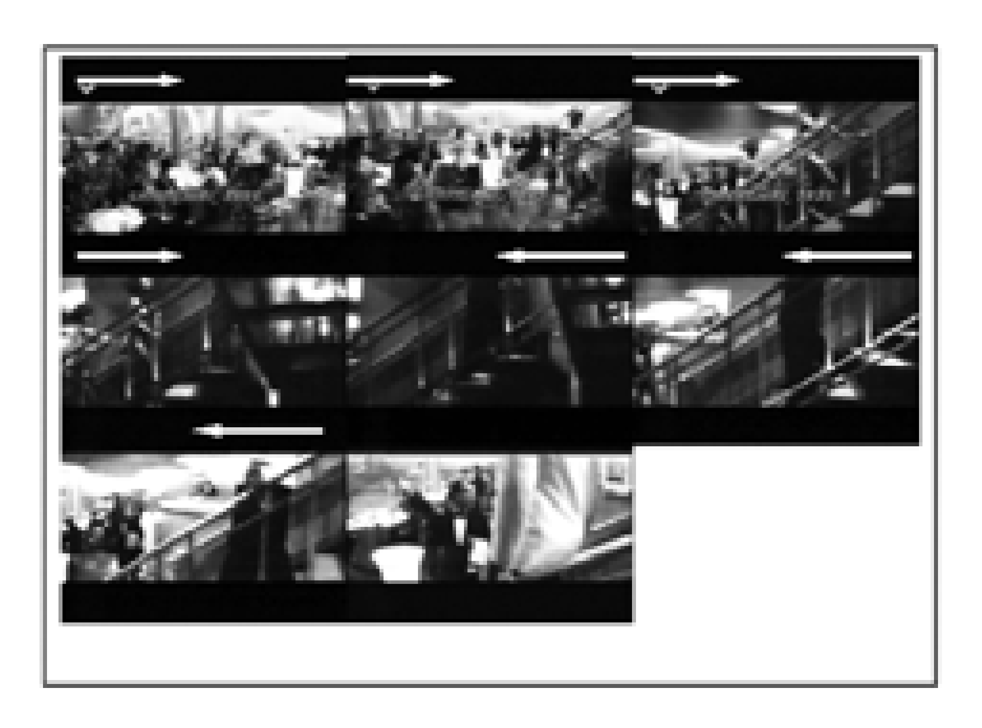


بإمكاننا ملاحظة مثال لبانورامية إرشادية في الرسم من خلال متابعة "الصينية".

الموضوع أو الشخصية المسببة للبانورامية، ليست عادة هي التي لها علاقة مع السرد، بل هي مجرد حجة للبدء بحركة تأخذ الكاميرا إلى النقطة التي نريدها. إضافة عنصر السحب للحركة، يعود إلى مسح المكان الذي يُحصل عليه في بداية إقلاع البانورامية، عندما تكون هناك حركة داخلية ما تمتلك هذا الاتجاه نفسه. هناك سبب آخر، هو وصف المساحة التي تنتج حتى الوصول إلى النقطة المهمة المطلوبة درامياً.

في بداية فيلم "إنديانا جونز في المعبد الملعون"، (سبيلبيرغ. ١٩٨٤)، إثر الرقص المبدئي الذي يخدم كمدخل حيث تضاف العناوين للفيلم. الراقصون ملاحقون ببانورامية حتى إحدى زوايا صالة الاحتفال.

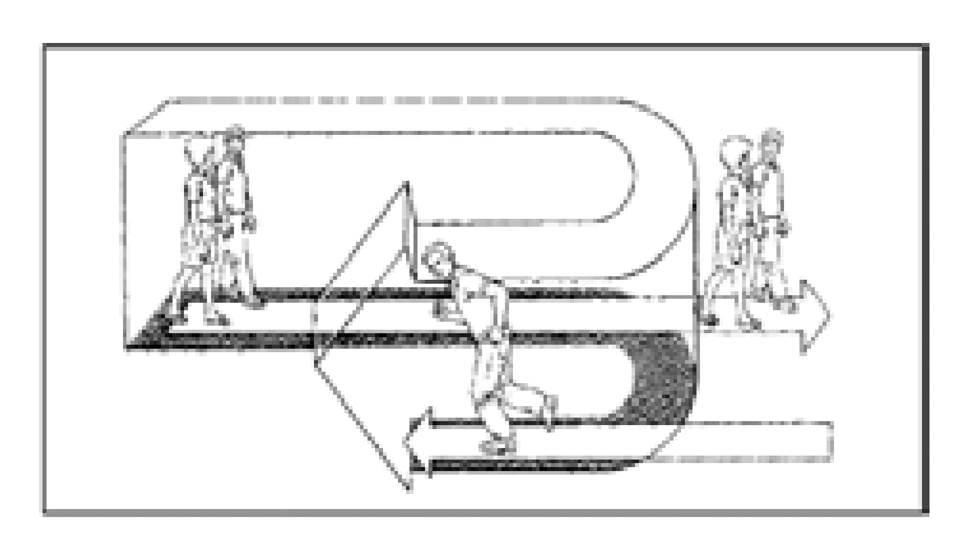
تظهر عندها شخصية (الدكتور جونز)، المُتابع في الوقت نفسه، بحركة " بانورامية معاكسة "، حتى صالة الحفل. لاحظوا هذه الصور التالية.



كما يمكن أن نلاحظ أن البانورامية تنقل اهتمامنا من الرقص في البداية إلى بداية القصة الحقيقية، أي، دخول (الدكتور جونز) صالة الحفل. حصل هذا الانتقال تقريباً بشكل غير محسوس نتيجة لمتابعة الراقصين، أو إلى ما هو الشيء نفسه نتيجة لاستخدام البانورامية الإرشادية.

ستتابع هذه البانورامية بعد ذلك في اتجاه معاكس، لتصبح بانورامية متقاطعة. تتألف هذه الطريقة للبانورامية الإرشادية في متابعة شخص أو موضوع، له طريق يتقاطع مع موضوع أو شخص ثانٍ والذي هو حقيقة من يهمنا، الذي سنبقي عليه أخيراً في كادرنا.

هكذا، يمكن أن نبدأ بانورامية من الشمال إلى اليمين، ومن دون توقف، سنكملها من اليمين إلى الشمال، متابعين الشخص الثاني، الذي في حقيقة الأمر له الأهمية الدرامية.



شرح تصويري للبانورامية المتقاطعة.

البانورامية الإرشادية كما البانورامية المتقاطعة، هي أشكال معتادة لملاحقة انتباه المتفرج من خلال المشهد. بإمكان البانوراميات الاستحواذ وجذب انتباهنا انطلاقاً من نقطة اهتمام أو أخرى.

يمكن لهذه البانوراميات أن تجتمع دون نهاية. بإمكان بانورامية إرشادية أن تتقاطع مع بانورامية أخرى، التي في الوقت نفسه تتقاطع مع أخرى، وهكذا بشكل متتالٍ. يستخدم (سكورسيزي) في فيلم "كازينو" عند تقديم زعماء المافيا الإيطالية هذه التقنية منطلقاً من إناء طعام، إلى أن تجتمع في مجموعة بانوراميات إرشادية لتنتهي بتقديم الزعيم.

٣-٦-١-٦) بانورامية لإقامة اتصالات منطقية.

بالرغم من أن هذه الوظيفة البانورامية تُقدّم في الترتيب الخامس، القدرة على إقامة اتصالات منطقية بين الشخصيات والمواضيع بشكل أوتوماتيكي، لكن ربما هو الشكل التعبيري الأكثر قوة الذي تعرضه لنا هذه الحركة للكاميرا. كما يشير (ستيفين كاتز): "عندما تبدأ حركة بانورامية عند شخص

وتنتهي بآخر، فإنها توعز إلى علاقة منطقية بينهما، حسب وظيفة الاستراتيجية السردية المستخدمة من قبل المخرج، بإمكانها أن تكون سؤالاً، أو إجابة، أو تحذيراً".

لنلاحظ البانورامية التالية في "محكومين" (١٩٤٦)، يمارس (هيتشكوك) بروعة ما يسميه "لغة الكاميرا". (بالرغم من أنه في نهاية الحركة هناك اجتماع للبانورامية مع "ترافيلينغ". ليست بانورامية صرفة، إلا أن المثال للتواصل والتقاء النقط في المشهد هو في غاية الروعة).



يجتمع هنا في هذا المشهد نص، نص ضمني، وسياق، واضعاً على الملأ خلاصة الخطاب السينمائي. يضع (هيتشكوك) من خلال كلام الشخصيات نصاً غير متداخل، ليتطور حول النص الضمني القوي. التطور لهذا النص الضمني قائم على أساس بانورامية جامعة توحد بين أربع نقط من الاهتمام في المشهد: "اليكساندر سيباستيان"، (متعاون نازي)، فنجان القهوة، "إليثيا هوبيرمان"، (جاسوسة للمخابرات الأميريكية)، ووالدة استيبان.

حتى يمتلك النص الضمني معنى، يجب أن يكون هناك سياق ليضعه مع سابقاته: "إليثيا هوبيرمان"، (أنغريد بيرغمان)، كانت قد اكتشفت، أن "ألكسندر"، (كلاود رينز)، ووالدته كانا قد خططا لتسميمها تدريجياً، لكن... كيف سيقومان بالعمل؟

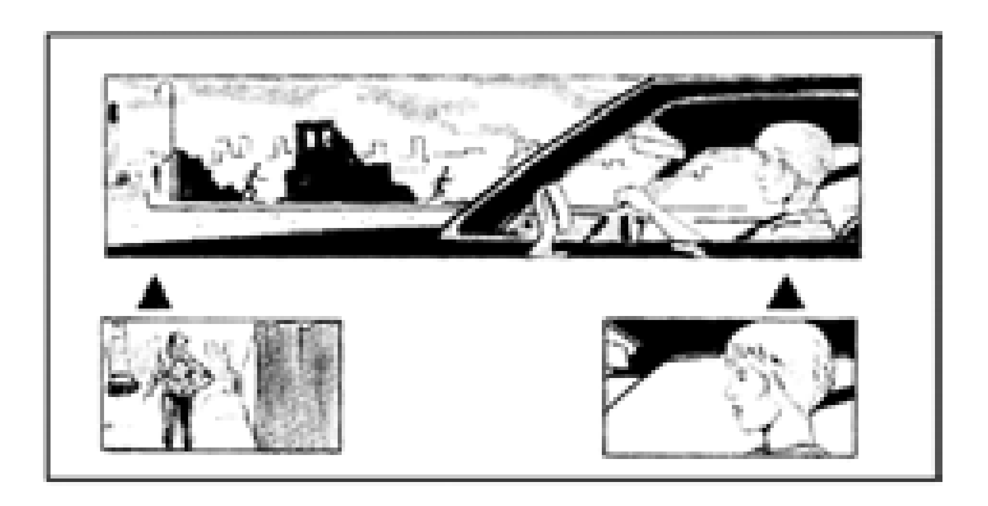
الجمع بين هذه النقط الأربع من خلال بانورامية جامعة، مشكلين في عقلنا الجملة التالية: "يسمم أليكساندر القهوة ليقتل إليثيا، تماماً كما نصحته والدته بفعل ذلك". تُستخدم هذه التقنية نفسها مرة أخرى في "محكومون" بعد بعض دقائق لإظهار ضعف إليثيا.



تؤطر الكاميرا فنجان القهوة فارغاً: سبب. بعد ذلك تنجز بانورامية عمودية وتؤطر (إليثيا) و(أليكساندر) مبتعدين في الحديقة. في لحظة ما، تتوقف (إليثيا) وهي تتمايل: تأثير. في هذه الحالة، العلاقة القائمة بين الموضوع، فنجان القهوة المسموم، والشخصية، (إليثيا هوبيرمان)، هو مسبب - مؤثر. كما أشرنا في بداية هذا الفصل، إن هذه الوظيفة للبانورامية هي أحد العناصر الأكثر قوة التي تمنحها هذه الحركة للمخرج.

٣-٦-١-٧) البانورامية لتضخيم العمق:

رغم أن البانورامية تعريفياً هي حركة تؤطر المساحة بشكل أفقي أو عمودي، أيضاً يمكنها أن تُستخدم لتضخيم العمق عندما تكون المواضيع أو الشخصيات التي ستصور موجودة في عدة أبعاد. لاحظوا الرسم التالي:



وهكذا، إذا كانت الشخصيات موجودة في حالة حركة ستعطي الانطباع باصطدام محتمل. يفرض هذا النوع من اللقطات تصحيح الفوكس بشكل حاد، لكن بإمكانها أن تكون ذات كفاءة لإنتاج تأثيرات معينة في وضعية المشهد في العمق. في هذا الاتجاه، تسمح البانورامية بحركة مرور مرن من مكان لآخر. يمكن أن نلاحظ في الرسم العلوي مثالاً على استخدام هذه التقنية أفقياً، وفي المثال، "محكومون" في الصفحة السابقة نجد استخداماً عمودياً.

كما يمكن ملاحظة أن البانورامية قادرة على توحيد الأمكنة المبتعدة بمرونة نسبياً.

٣-٦-١-٨) عشر نصائح عملية لصنع البانورامية

توجد أنماط معينة علينا أخذها بالحسبان لحظة إجراء حركة بانورامية. بالرغم من أنه ينصح تقييم كامل، فتطبيقه بحذافيره يجب أن يخضع لمعرفتنا النقدية.

١) إن تركيب اللقطة البادئة لبانورامية، هو في غاية الأهمية كما التركيب النهائي. فتركيب نهائي غير متوازن يمكنه أن يدمر لقطة بانورامية

كاملة. علينا في حالات أن نعيد التأطير حتى نتمكن من تركيب لقطة نهائية مناسبة. إعادة التأطير هذا سيكون أنعم بكثير إذا ما عززناه بحركة ما تقود حركتنا البانورامية.

٢) من ناحية أخرى، دائماً عند البدء ببانورامية، فإننا نثير توقعات لدى المتفرج. إذا كان في نهاية ذلك لا يوجد سبب ما لتبرير الحركة، فإن الخيبة ستصيب المتفرج، ويمكن اعتبار الحركة إضاعة للوقت. لهذا السبب، علينا عدم قطع المونتاج في بانورامية، إلى أن تصل هذه إلى هدفها النهائي.

٣) اختيار السرعة في بانورامية هو مسألة ذات أهمية بالغة في صنعها. إذا كنا نستخدم مثلاً، بانورامية لتصوير تفصيلات، وسرعتها مرتفعة حيث يُمنع المتفرج من فهم المعلومة التي تعطيها اللقطة، فإننا سنحرض في المتفرج انزعاجاً ما. وعلى العكس، إذا ما كانت السرعة بطيئة جداً، فما ينتج هو شعور بالملل.

٤) ينصح بالوحدة من خلال عنصر بصري ما، للتأطير المبدئي والنهائي للحركة البانورامية، بشكل كبير. إذا ما كنا نحققها من خلال عنصر ما في حالة حركة لكنا نتكلم عن بانورامية إرشادية، يمكن استخدام وسائل بصرية أخرى كخطوط عمودية أو أفقية، أو أي نوع آخر من العناصر التي توجه نظرتنا بشكل طبيعي باتجاه التأطير النهائي. سنحصل هكذا على سيولة في الحركة.

٥) على السرعة أثناء البانورامية أن تكون متوازنة. ما يُدعى بالاهتزازات مزعج، ويُخرج المتفرج من الخطاب. ربما إذا فكرنا في موسيقى إيقاعية مرتبطة، أثناء تصوير البانورامية، فهذا سيمنح لها سرعة ملائمة.

٦) عندما تلاحق بانورامية شخصاً أو موضوعاً، ويجد نفسه مؤطراً على هامش الشكل، علينا ترك مساحة لخروجه مسبقاً. لهذا الأمر علينا تقديم

البانورامية قليلاً على حركته. الشيء نفسه، علينا عند إنهاء البانورامية أن ندرك مسبقاً هبوط سرعة الموضوع؛ حتى لا نفقده قبل الوصول للإطار النهائي.

٧) تكون تنوعات السرعة صريحة أكثر عندما تجرى البانورامية في الفراغ، أي، عندما لا يلاحق الحركة أي شخص أو موضوع.

٨) للتأكد من مونتاج مرن مع اللقطات الثابتة، على البانوراميات أن تبدأ من الإطارات الثابتة وتنتهي بنفس الطريقة.

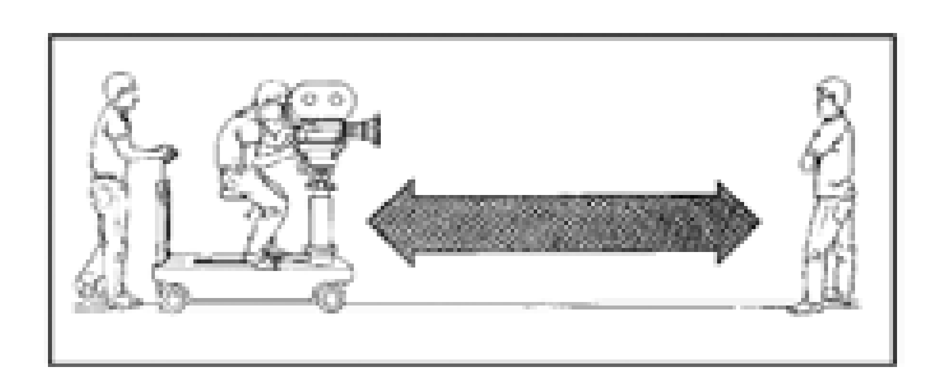
٩) على سبيل المثال، إذا كانت بانورامية ستتوحد في المونتاج مع أخرى بالسرعة نفسها، ليس من الضروري أن تتوقف الأولى عند انتهائها. يحدث هذا، إذا ما كانت اللقطة التي ستذهب ممنتجة معها البانورامية، هي لقطة في حالة حركة بالسرعة نفسها. عادة يكون هذا النوع من المونتاج أكثر ديناميكية.

١٠)عندما يصور سياق من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين، كلاهما اتجاه صالح لإجراء البانورامية.

٣-٦-٢) الترافيلينغ. تعريف الحركة:

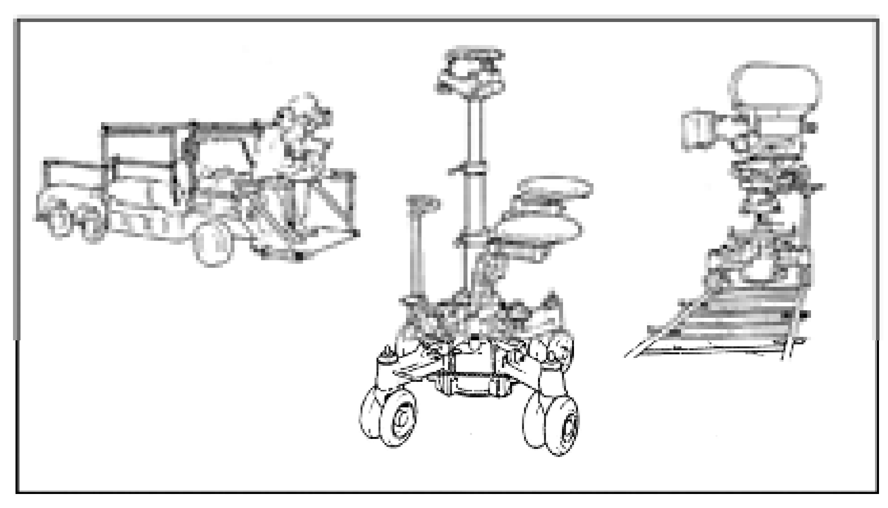
مع المصطلح الإنغلوساكسوني "ترافيلينغ"، ندعو حركة الكاميرا باتجاه الأمام، الخلف، أفقياً، وفي حركة دائرية أيضاً، إذا كنا تعريفياً نتحدث عن ارتفاع أو هبوط للكاميرا، إذاً نحن نتحدث عن حركة برافعة.

بالطبع، فالترافيلينغ ينتج تأثيراً مخدراً معيناً في المتفرج. سيتعزز الانطباع الأولي كاميرا - موضوع، شاعراً بأنه مرتبط بالحركة التي تقودها عبر المشهد. نتيجة قوتها في المناورة حول المتفرج، يعرّف (غودار) الترافيلينغ أنه "مسألة أخلاقية".



مع المصطلح (ترافيلينغ)، أيضاً نعرّف الآلية التي تمارس هذه الحركة. هذه الآلية مركبة من "العربة"، وهو جهاز متحرك حيث توضع الكاميرا، وتوضع فوق سكك عندما تكون الأرضية التي تصور الأحداث فيها غير متوازية. يمكن إيجاد عربات بعجلات منفوخة، حيث تنتج حركة سلسة حول أراضي ناعمة. في هذه الحالة فالسكك ليست ضرورية، هذا يعني أن مونتاج اللقطة سيبدو أسرع بكثير.

على أية حال، إن تعريف حركة "الترافيلينغ"، هو وجوده أعلى الجهاز المستخدم للقيام بالحركة. هناك عدة أشكال لتصوير ترافيلينغ مستخدمين وسائل نقل مختلفة، بدءاً من دراجة هوائية، إلى ما هو أكثرها حداثة مثل "سيارة كاميرا"، وهي ضرورية جداً لتصوير ترافيلينغ لأشياء تتحرك بسرعة كبيرة، مثل حصان، أو سيارة.



٣-٦-٢-١) الترفيلينغ. نوع. وظفيفة. ونتائج تعبيرية للترافيلينغ.

٣-٦-٢-٢) الترافيلينغ، دخول وخروج لدائرة الحدث الدرامي.

لفهم أحد مبادئ الترافيلينغ، علينا أن نعرِّف أولاً مفهوم دائرة الحدث الدرامي. تكون الكاميرا داخل دائرة الحدث، إذا ما كانت محاطة بها، أو خارج دائرة الحدث إذا ما كانت مُراقبة من وجهة نظر خارجية. مثلاً، في نقل مباراة كرة قدم، الكاميرات، وأيضاً المتفرجون، هم خارج دائرة الحدث الدرامي، أي، خارج حقل اللعب.

النتائج التعبيرية لوضع الكاميرا داخل أو خارج دائرة الحدث الدرامي، واضحة: عندما تكون الكاميرا خارج دائرة الحدث الدرامي، فالرؤية الخارجية تجعل المتفرج أقل معايشة للأحداث، أي، لا يشعر بنفسه داخلها، ما يجعل من السهل أن يمارس دور الحكم على قيمة ما يراه.

مبدئياً، هذه هي المشاعر المختلفة التي تتولد لدى المتفرج، بين موقع وآخر للكاميرا. الوظيفة الأوضح والأكثر أصالة للترافيلينغ هي ولوجنا أو خروجنا من الحدث، بمعنى، تحريك الكاميرا من خارج الدائرة الدرامية حتى الداخل، والعكس.

في الكثير من الحالات، عندما يكون هناك ديكورات جديدة، شخصيات جديدة، أو ظروف جديدة، يمكن للدخول مباشرة في دائرة الحدث أن يكون عنيفاً للمتفرج. يمكن لتقديم خارجي، واقتراب تصاعدي أن يكون أقل عنفاً. بإمكان الترافيلينغ أن يساعدنا في هذا الأمر. يفترض هذا المضي من العام إلى الخاص، مانحاً للسينمائي هيكلة سرده.

في حالات أخرى، تقترب الشخصيات نفسها من الحدث، داخلة فيه كما ولو تعلق الأمر بمعلق - مرشد. إنها لقطتها الموضوعية نفسها، المصورة بترافيلينغ، هي التي تدخلنا داخل الحدث شيئاً فشيئاً.

أيضاً، في ظروف معينة، ابتعاد عن الحدث، أو خروج من دائرة الحدث الدرامي، يفترض ابتعاداً أخلاقياً عنها، رفضاً، أو حكم قيمة سلبياً لها، حيث تحضر من خلال مراقبتها العامة.

وظيفة الترافيلينغ كرابط وحدة بين الخارجي والداخلي للحدث هي وظيفة نوعية، في الأنواع الأكثر تحديداً التي سنحللها تالياً.

٣-٦-٢-٣) ترافيلينغ أفانت باتجاه شخصية ثابتة:

يسمى "ترافيلينغ أفانت" عند تحرك الكاميرا باتجاه الموضوع أو الشخصية المصورة.

- عندما نمارس هذه الحركة ببطء حول موضوع ثابت، فإننا نعزز الإحساس بهوية المتفرج نحو ذلك. يستقبل المتفرج باهتمام أكبر تفكير الشخصية، مشكلاتها، أو معاناتها. بشكل ما، فإننا نحرض على التعاطف بين المتفرج والشخصية. هذه التقنية هي بالذات مستخدمة عندما ينتج هناك التباس من جانب شخصية ما.

- مخرجو التلفاز، ولا سيما "التوك شو"، يستبدلون هذا الترافيلينغ بزوم يقرب من معاناة المدعوين. تستخدم هذه التقنية في فيلم "نظرية"، (أمينابار ١٩٩٦)، عندما تجري "أنخيلا" (آنا تورينت)، مقابلة مع الشخصية التي يقوم بدورها (إدواردو نورييغا).



يمكن لهذا النوع من الحركات أن يسبب اضطراباً معيناً لدى المتفرج، حيث يجد نفسه مضطراً لمراقبة الشخصية من مسافة واضحة بقرب كبير، ويمكن أن تكون قاسية. إضافة إلى ما سبق شرحه، يمنح هذا النوع من الترافيلينغ ديناميكية للقطات، المصورة بشكل ثابت، ونظراً لطولها، يمكن أن تبدو بصرياً مملة.

- بإمكان استخدام هذه التقنية نفسها للتعبير عن القلق، هناك عنصر خارجي يجري حول الشخصية. بالعودة إلى فيلم "نظرية"، يصنع (أمينابار) ترافيلينغ أفانت ليصور الانتظار القلق لـــ "أنخيلا"، عندما ستكتشف محتوى الشريط الذي سبّب السكتة القلبية للمدرس.



في أفلام "الويسترن" لـــ (سيرجيو ليوني) تُمارس هذه الاقترابات، التي في الكثير من الحالات هي زوم حاد، في مشاهد الصراع. يأخذ (ليوني) إلى حده الأقصى هذه التقنية في تصوير القلق الذي تعاني منه شخصية، من خلال ترافيلينغ أفانت.

- في كلا الاستخدامين التعبيريين، يستخدم (كوبريك) في "عيون مغمضة باتساع" ترافيلينغ أفانت حول الشكل غير المتحرك لـــ (توم كروز) لتعزيز شعورين. الأول: شعور القلق الناتج عن قراءة الشخصية في جريدة لخبر اكتشاف ملكة جمال سابقة ميتة نتيجة تعاطيها جرعة زائدة. الثاني: شعور معزز للفعل أثناء تفكير الشخصية، حيث تربط الأحداث بين موت المرأة التي عانى منها في الليلة السابقة.



هكذا، إضافة إلى تعزيز التوتر الذي تعاني منه الشخصية، يقوي الترافيلينغ أفانت من حالة التأمل للشخصية. سيسأل المتفرج: ما الذي يجري الآن في ذهن الشخصية، وفي أغلب المناسبات يجد الإجابة في النص الدرامي للمشهد. كانت هذه التقنية قد استخدمت أيضاً، لإنتاج ضغط وفعل تأملي، من قبل (كوبريك) في "طرق المجد".

- إذا كان هذا النوع معمولاً بسرعة أكبر، يمكن أن يفيدنا لتضخيم لحظة مفاجئة في السرد. احتمالية الالتفافات الارتجالية التي يمكن أن تنشأ في القصة يمكنها أن تكون محددة بهذا النوع من اللقطات، التي تبدو فعّالة بشكل عالٍ في هذه الوظيفة. يحدث هذا في "الرجل الثالث"، (كارول ريد، ١٩٤٩)، عندما تتقدم الكاميرا وتركز في "هاري لايم"، الذي يقوم بدوره (أورسون ويلز).



يمكن تطبيق هذه التقنية نفسها حول الموضوع المتفاجئ، أو حول كليهما في الوقت نفسه، المفاجئ والمتفاجئ. يستخدم (سبيليبرغ) هذه التقنية في عدة مناسبات في الثلاثية "لانديانا جونز".

تعزيز هذه العوامل الأربعة، هوية، توتر، فعل متأمل، وتغير مفاجئ في القصة، هو بعض العناصر الأكثر أهمية للترافيلينغ للاقتراب. ولكن، وكما أشرنا بتوسع، إن تجديد الخطاب السينمائي هو دائماً مفتوح لاستخدامات تعبيرية جديدة.

٣-٦-٢-٤) ترافيلينغ رجعي انطلاقاً من موضوع ثابت:

يسمى ترافيلينغ رجعي عند الابتعاد عن الموضوع أو الشخصية المصورة.

- أحد أساسيات الوظائف التعبيرية لهذه الحركة، عندما يُجرى حول موضوع ثابت، هو تعزيز فكرة وحدة، أو فقدان، أو ابتعاد.

الترافيلينغ الرجعي: هو طريقة لتصوير وداع الشخص الذي يبقى، من وجهة نظر الشخصية التي تذهب. هذه النظرة في الخلف تصور شخصية "لا تستطيع الذهاب"، وتأخذ بالتلاشي في البعد بينما هو ينظر، ملتقطاً إياها بنظرة الكاميرا، المبتعدة عنها. استخدمت هذه التقنية بكثرة في مشاهد محطات قطار، مطارات، مرافئ... الخ.

- أحد الوظائف الأخرى للترافيلينغ الرجعي إبعاد المتفرج عن الشخصية، أو عن الحدث. عادة ينتج هذا الابتعاد حكم قيمة سلبياً حول ما يصور. يعبر هذا الترافيلينغ الرجعي، في حالات عن ابتعاد الموضوع المصور بالعلاقة مع المجتمع، أي، تهميشه، أو تهميشه الذاتي.

لنلاحظ الكوادر التالية المنتمية للترافيلينغ الرجعي الابتدائي في فيلم "البرتقالة الآلية".



تجتمع في هذه اللقطة عدة عناصر. من جانب الفصل بين الشخصيات إلى ما له علاقة بالمتفرج. يجعل هذا الانفصال المتفرجين في وضعية المراقب الطبيعي المبتعد. من جانب آخر، يكتشف الترافيلينغ الرجعي ديكوراً واسعاً، واضعاً الشخصيات في زاوية ما من المكان، ومعززاً تهميشهم، أو تهميشهم الذاتي.

من "صوت خلفي" الموجود في اللقطة، (يصف البطل المخدرات التي يتعاطاها المتشددون)، يمكننا استنتاج أن الترافيلينغ الرجعي يمارس دور حكم قيمة سلبي حول فعل الشخصيات الموصوفة في هذه التقدمة.

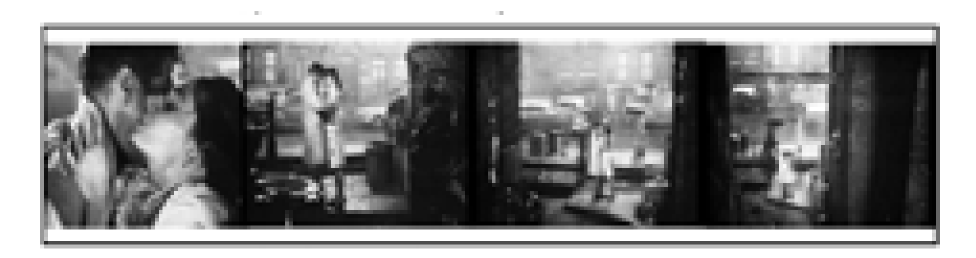
أيضاً لا يمكن استثناء الأسباب الجمالية والأسلوبية، بما أن (كوبريك) يكرر هذا الابتعاد نفسه عدة مرات في الفيلم. في مشهد الانتقام للكاتب الذي يهجم عليه في الجزء الأول من الفيلم، يعود المخرج الإنجليزي ليمارس هذا الابتعاد، بالرغم من أنه يستبدل الترافيلينغ بالزوم الرجعي.



يستخدم (كوبريك) هذا الزوم الرجعي لتصوير الانتقام من الكاتب. ولكن بطريقة بصرية مختلفة، -سنحلل لاحقاً الفروقات العميقة بين الترافيلينغ والزوم-، يعود في هذه اللقطة إلى إجراء ابتعاد عن الشخصيات التي تتصرف بشكل مستهجن.

- أحد الوظائف الأساسية للترافيلينغ الرجعي، هو سياقية خاصة بالموضوع أو الشخصية المصورة. تتألف هذه التقنية مثلما هي شكل مختلف لتقديم ديكور، أي، في مكان للحركة التقليدية من العام إلى الخاص، ننطلق في اتجاه معاكس من ما هو محدد إلى ما هو عام. سنتعمق لاحقاً في النتائج التعبيرية لهذا المسير العكسي.

- مثلما كان الترافيلينغ أفانت يفترض اقتراباً شديداً مناسباً للبدء بالسرد، فالترافيلينغ الرجعي هو يدل على الانتهاء، ما يستدعي عادة وضعه في نهاية المشهد، أو حتى كلقطة نهائية لفيلم. هذا الابتعاد هو اعتيادي في نهايات الأفلام الكلاسيكية، فأحياناً يُصنع من خلال تدرج لحجم اللقطة، وفي أحيان أخرى بترافيلينغ رجعي. لاحظوا نهاية "إفطار مع ماسات"، (بلاك ادواردز ١٩٦١).



بالرغم من أن القطع بين الإطارات المختلفة، يعزز فكرة ابتعاد المعلّق، فالترافيلينغ الرجعي ليس واضحاً كيف يتم، إنه يزيد دعم هذه الفكرة للوداع أو النهاية. يبدأ هذا الابتعاد عامة بترافيلينغ، ويستمر بارتفاع رافعة. من الصعب في هذا الوقت إيجاد حركات كاميرا صرفة.

٣-٦-٢-٥) الترافيلينغ لوصف مشهد: الأسلوبية.

إحدى الوظائف المهمة للترافيلينغ هي الوصف. في هذا الاتجاه، وكما سبق وأن أشرنا، بإمكان الترافيلينغ وصف مشهد بشكل مختلف، كل منها بمعنى تعبيري خاص:

- ترافيلينغ انطلاقاً من العام إلى الخاص في مشهد.
- ترافيلينغ انطلاقاً من الخاص إلى العام في مشهد.
- ترافيلينغ عام في مشهد.
- ترافيلينغ خاص في مشهد.

الاتجاهات التي يمكن لهذه الترافيلينغات عملها متعددة، أفانت، رجعي، أفقي، قطري، وبالتأكيد، مزج عدة اتجاهات وجمعها مع بانورامية.

- في المضي بين العام والخاص لديكور، سنتقدم محددين مساحة انطلاقاً من وصف جغرافي صرف، إلى التركيز في التفاصيل السردية الحقيقية، التي من الممكن أن تمنح معلومات حول القصة، أو ببساطة تصف الشخصية الموجودة في هذه المساحة. في مشهد البداية في فيلم "ظل شك"،

(١٩٤٣)، إثر تقليص تدريجي لحجم اللقطة، يُظهر (هيتشكوك) من خلال "محكومون" لقطات عامة لمدينة صناعية، يركز في نافذة، ثم بعد ذلك يقيّد الكادر الأول للترافيلينغ السفلي، الذي يستمر متجهاً من العام إلى الخاص.



يتقدم الترافيلينغ من غرفة، حيث يرتاح شخص، إلى حزمة من المال متروكة على الطاولة وأرضية الغرفة. هذا الترافيلينغ هو سردي بامتياز. الوقت ليس ليلاً: لماذا إذاً هذا الشخص متعب؟ بانورامية تجمع بين الشخصية وحزمة النقود، صانعة علاقة بين تعب الشخصية والنقود. ليظهر بذلك الأعمال المشروعة أو غير المشروعة المحتملة للشخصية المصورة، ربما عدم الاكتراث الذي يشعر به تجاه المال الموضوع بطريقة مهملة، يعزز التقليص التدريجي لحجم اللقطة، هي الوظيفة السردية. لنتذكر أن اللقطات العامة هي أساساً وصفية، بينما اللقطات القريبة واللقطات التفصيلية هي أكثر سردية. وهكذا، الترافيلينغ ليس له فقط وظائف وصفية، وإنما كلما كان متقلصاً أصبح حجم اللقطة أكثر سردية. هذه التقنية المقدمة، من العام إلى الخاص، لا يجب أن تكون بالضرورة مصاحبة بترافيلينغ أفانت، وإنما يمكن تركيب المساحات بشكل أنه عندما تتراجع الكاميرا، أو تتقدم أفقياً، يؤطر في شكل رئيس تفصيل "محدد" من المشهد.

- أحد الأشكال الأخرى لتقديم مشهد، هو استثمار النظام الطبيعي للتقديم، أي، من الخاص إلى العام. هذا الشكل للتقديم عادة يتحقق من خلال

ترافيلينغ رجعي، بالرغم من أنه كما سبق وأشرنا لهذه الحركة احتمالات أخرى. إنها متعددة الأسباب، حيث يُستثمر النظام الطبيعي لتقديم مشهد. أحد أكثر التأثيرات أهمية، الذي يُحصل عليه من خلال هذا الاستثمار، هو تضخيم التفصيل. هذا التفصيل في مناسبات هو الدينامو للمقطع كما هو. حدث هذا في فيلم "الفك المفترس"، (١٩٧٥) حيث يقدم (سبيلبيرغ) القبض على سمكة القرش مبتدئاً من تفصيل لفمه الذي يفتح فيما بعد، من خلال ترافيلينغ رجعي، حتى لقطة عامة للناس محتشدين حوله. لنلاحظ المشهد من خلال الصور التالية.



كما يمكن ملاحظة، أن فك سمكة القرش هو مركز الدينامو للمشهد، التي سيفقد الإحساس الدرامي لو لم يكن هناك اهتمام من جانب الفضوليين به.

- أحد أسباب استثمار النظام الطبيعي للتقديم في مقطع ما، هو متابعة منذ البداية مسبب - أثر. هكذا، سنركز مبدئياً الاهتمام في تفصيل خاص في المقطع، ناتج من تأثير. سنصور في مساحة عامة. لاحظوا المشهد التالي للصور المنتمية إلى فيلم الحبل، (١٩٤٨).



السبب هو الحبل، الدليل للجريمة التي يمسك بها "روبيرت كاديل" (جيمس ستيوارت) بين يديه، الذي يخفيه في جسده. عندما يُظهر المعلم العجوز الحبل للمجرمين، فإن الكاميرا ستبحث عن الأثر: ردة فعل أولى لمفاجأة، ثم بعد ذلك، يفتح الإطار بترافيلينغ رجعي، ردة فعل ثانية لعنف لدى عازف البيانو، الذي يشير بسلاح للشخصيتين الأخريين.

هذا الجدول السردي كرر حتى التعب: لقطة قريبة للزر المضغوط، لقطة عامة لانفجار القنبلة. عندما يكون كلاهما مؤطران وموجودان في لقطة واحدة لتتعزز هذه العلاقة التصادفية.

بالرغم من أنه أقل شيوعاً، فالترافيلينغ من العام حتى الخاص أيضاً يمكن تبريره مدققين في المبدأ: مسبب ــ أثر. فكل شيء يتعلق بالعلاقة التصادفية التي نصورها.

- سياقية ما هو خاص، كما سبق وأشرنا في الفصل السابق، هي أحد الوظائف الأكثر قوة التي تمنحها لنا هذه التقنية الوصفية.

من خلال هذه السياقية يمكننا الحصول على تأثيرات سردية مختلفة: سخرية، مفاجأة، توتر، تهميش.. الخ. تتعلق هذه التأثيرات بالعلاقة التي سنحددها بين الخاص والعام. إذا ما كان هناك اختلاف أو عدم تناسب بين الخاص والعام، يمكننا أن نحرّض على موقف سخرية، أو تهميش لما هو خاص أمام ما هو عام.

إذا ما كانت هناك علاقة لا يمكن توقعها بين الخاص والعام، فإننا سندفع للمفأجاة. هذه الديناميكية لعدم السياقية مفتوحة على أي نوع من العلاقة التي نريد صنعها.

- الترافيلينغ من ما هو خاص إلى ما هو عام، هي تقنية مستخدمة كثيراً في بدايات المشاهد، حيث سنحتاج إلى أن نفقد مرجع المحيط الشامل، لإنتاج انتقال ناعم. عادة يستخدم للتوحيد بين مشهد وآخر لاحقاً يحصل في المكان نفسه. إذا ما جمعنا كليهما من خلال لقطة عامة، فيمكننا أن ننتج قفزة فجائية قاسية. مع ذلك، إذا ركزنا في موضوع أو شخصية ذات معنى، حيث يعكس مرور الوقت، ثم بعد ذلك نفتح اللقطة من خلال ترافيلينغ رجعي، سنحصل على انتقال ناعم بين كلا المكانين ـــ الزمنين.

حاولنا في هذه الصفحات الأخيرة أن نحلل بعض النتائج التعبيرية التي تستخلص من استخدام الترافيلينغ للتقنيات المختلفة للوصف، أو تقديم مقطع، مع إجراء تنوعات في حجم اللقطة.

إن التنوع في حجم اللقطة في وصف مقطع من خلال ترافيلينغ، يمنح طرقاً تعبيرية غاية في القوة، لا يجب أن تكون إجبارية. يمكن للترافيلينغ اكتشاف مقطع محافظ دائماً على حجم اللقطة نفسه، ممارساً طوافاً من خلال العام، أو جامعاً تفاصيل محددة مختلفة.

إذا ما خسر الترافيلينغ في قوته الوصفية وفاز في السردية عندما يتقلص حجم اللقطات، عندما يبقى الترافيلينغ في لقطة عامة بينما يطوف في مشهد، فإنه يحصل على قوة تعبيرية كبيرة.

يستخدم (جون فورد) في فيلم "عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، ترافيلينغ أفانت، يصف جيداً الخراب المسيطر في المعسكر في (كاليفورنيا) حيث تصل عائلة "هينري فوندا" هاربة من (أوكلاهوما).



وضعت الكاميرا من وجهة نظر الشخصيات التي تدخل المعسكر. ما إن يتقدم الترافيلينغ بين البيوت الخربة والخيم، حتى يتقاطع استعراض لبؤساء أمام الكاميرا. سينتبه المتفرج بسرعة إلى أين اتجه المزارعون البؤساء. هذا هو مثال رائع للقوة الوصفية الهائلة للترافيلينغ عند لحظة تصوير العموميات.

يسمح تقلب الترافيلينغ أيضاً، بالطواف بين تفاصيل مختلفة لمقطع مانحاً ما فيه الكفاية من المعلومات للمتفرج ليسمح له ببنائه في ذهنه.

التقنية الأخيرة الوصفية للترافيلينغ، التي لم تحلل في هذا الفصل، هي الطواف من خلال ما هو خاص في المشهد. في "البرتقالة الآلية"، من خلال ترافيلينغ جانبي، تمر الكاميرا بعناية على الكسور التي عاناها البطل بعد أن ألقي به من النافذة.



كخلاصة لهذا الفصل، أريد أن أشدد مرة أخرى على التقلب الوصفي للترافيلينغ. إن الطرق المختلفة لتقديم مشهد من خلال هذه الحركة يساعد على إغناء الخطاب، مانحة ديناميكية بصرية وحساسية عالية للمتفرج، ما يجعل من استخدامه نصيحة قصوى.

٣-٦-٢-٦) الترافيلينغ لمرافقة شخصية في حالة حركة:

ربما هذه الوظيفة هي الأكثر استخداماً للترافيلينغ: تصوير محاورة بين شخصين يتكلمان، تغطية الحركة لشخصية، أو متابعة سيارة تسافر إلى مكان ما...

كما يشار من خلال اسم الحركة، "الانتقال"، هو خلاصتها، ما يعني أنه من المنطق أن يكون التطبيق الأكثر شيوعاً لها هو استخدامها للانتقال في المشهد.

إن وضع الكاميرا في هذه المتابعة، مثل سرعتها بالمقارنة إلى الأشخاص المصورين، يمكنه أن يتنوع معطياً مكاناً لأسلوبية الترافيلينغ المصاحب. ستنشأ لدى استخدام اختيار أو آخر نتائج تعبيرية ووظيفية، سنعالجها لاحقاً.

- في هذا النوع من الترافيلينغ المصاحب، وضع الكاميرا الأكثر شيوعاً، هو المواجه للشخصيات المصورة، معززاً سلوكهم، ومحافظاً على سرعة مشابهة لحركتهم. موازياً السرعة لتحرك الكاميرا ولوضعيتها في المشهد، إننا سنحصل على حجم لقطة مناسب في كل الحركة. هذه الطريقة لوضع الكاميرا مناسبة عندما لا تكون المساحة هي الموضوع البارز، وإنما حضور هذه الشخصيات.

في فيلم "البعض يفضلهن شقراوات"، (١٩٥٩)، يصاحب (بيلي وايلدر) بترافيلينغ مواجه للموسيقيين، (جاك ليمون و توني كورتيس)، من خلال هربهما في محطة القطار. شكلهما الجديد وسلوكهما يشترط بوضوح وضعية الكاميرا.



يتكرر هذا الطرح في اللقطتين التاليتين في الفيلم، حيث يركز (وايلدر) أكثر في شكل الشخصيتين، من دون أن يغفل متابعة حركتهما.



أحد الأشكال الأخرى لتصوير ترافيلينغ مصاحب، هو وضع الكاميرا خلف الشخصية المصورة، وموازياً سرعة الوضع في المشهد وما يتعلق بالكاميرا للمحافظة على ثبات حجم الإطار.

التساؤل حول هذه الموضعة للكاميرا، يأتي من خصوصية كل مقطع، بالرغم من أنه يمكن استخلاص استخدامات معينة عامة حول هذا الشكل من المصاحبة. (مراجعة للقسم المتعلق بلقطات الظهر يمكنه أن يكمل هذا التحليل). أحد الاستخدامات لهذا الترافيلينغ من المتابعة للشخصية من الظهر، هو إبراز الصفات الاحتمالية للمشي، للجسم، أو لملابس الشخصية المصورة. متابعاً في فيلم "البعض يفضلهن شقراوات"، يستخدم (وايلدر) هذا النوع من الترافيلينغ ليبرز جمالية مشية "شوغار"، (مارلين مونرو). ترتبط في هذه اللقطة تحديداً بنظرة الشخصية المراقب، في هذه الحالة الموسيقيان الاثنان المتخفيان.



عدا هذا الاستخدام الخاص، يمكن للكاميرا أن توضع خلف الشخصيات، في (اسكورثو)، لتعزيز موضوعية اللقطة. نرى ما تراه شخصيتنا نفسها، ونكتشف المساحة في الوقت نفسه الذي تكتشفها هي نفسها. يستخدم (سكورسيزي) في "كازينو"، هذا النوع من الترافيلينغ المتابع، ليس فقط لتعزيز هذه الموضوعية، وإنما لكي يقسم المساحات المختلفة لخصوصية "الكازينو".



هذه الحركة هي وصف لا يُعلى عليه، لطواف الشخصية المصورة. المساحة المطافة هي بالتالي عنصر له الأفضلية لتصوير لقطة لها هذه الصفات.

إحدى الوظائف الأخرى، الأثر الأعمق لهذا النوع من الترافيلينغ، هو خلق حضور مهدد للشخصية المصورة. كنا قد تكلمنا عن هذا سابقاً عن ما يدعى الانطباع السلبي الأولي، ولبعض صفاته الجمالية، كما في العدسة المنفرجة. يعزز هذا النوع من الترافيلينغ هذا الحضور في نصوص محددة. يفجر (كوبريك) في "طرق المجد"، بشكل رائع هذه التقنية القلقة.



إضافة إلى هذه الأفكار ، والعودة إلى مقدمة اللقطة، فالحضور المهدد على الطفل يُشاهد معززاً مع هذا الترافيلينغ المتابع. لاحقاً، عندما نحلل

التكنولوجيات المختلفة والتعبيرية بين الترافيلينغ التقليدي وتطبيقه مع "ستيدي كام"، سنعالج التأثير الطافي الحاضر في هذه اللقطة، ومساعدته على التحريض على هذا الشعور المهدد.

أيضاً، عندما سنعالج النتائج التعبيرية للسرعات المختلفة بين الكاميرا والشخصية المصورة من ترافيلينغ، سنرى كيف يمكن زيادة التوتر المحرض من خلال الانطباع الأولي السلبي، إذا كانت الكاميرا أسرع من الشخصية، وتقترب منها في ظهره.

- يمكن وضع الكاميرا أيضاً على يسار أو يمين الشخصيات، مصورة إياها في ترافيلينغ جانبي، حيث ستضخم الحركة. في هذا النوع من المتابعة، تنتقل الكاميرا بشكل موازٍ للشخصيات المصورة ما يعني أن حجم اللقطة عادة يمكن المحافظة عليه باستمرار. الشيء نفسه يحدث مع سرعات الانتقال.

هذا التضخيم في الحركة نفسها يمكن ملاحظته في اللقطة التالية من فيلم "الشيطان على عجلات"، (سبيلبيرغ ١٩٧٤).



السرعة التي تركض فيها الشخصية مطاردة الحافلة، وفعل الركض بشدة تجاهه، يُشاهد معززاً في هذا الترافيلينغ الجانبي. علينا أن نأخذ بالحسبان أنه عندما تمشي دائماً الشخصيات من اليسار إلى اليمين فشعوره المتفرج هو أن أحداً ما سيذهب إلى مكان ما، بينما إذا كان يمشي من اليمين إلى اليسار في الإطار، فإن شعور المتفرج يكون أن ثمة من هو عائد. لهذا السبب، فالقرار بوضع الكاميرا من اليسار إلى اليمين في محور حركة ليس من الصعب تجاوزه.

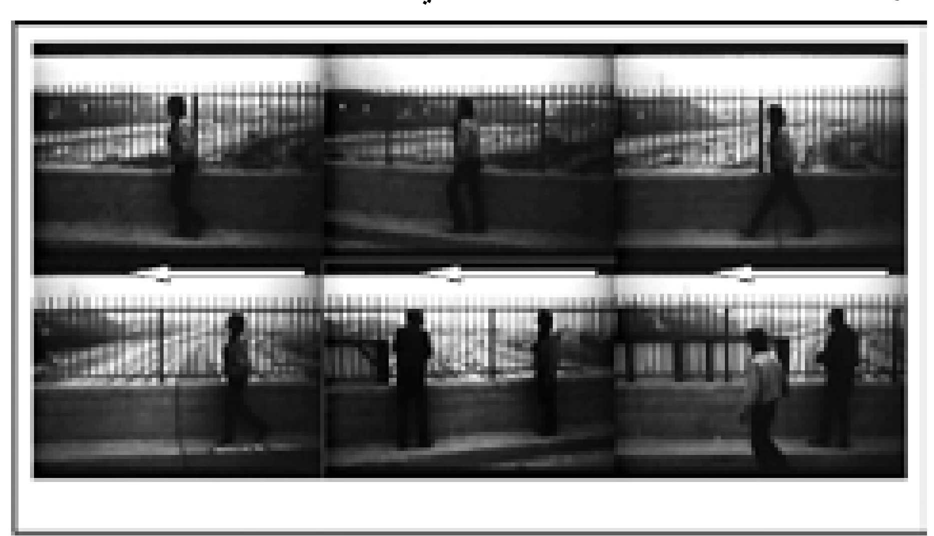
هذه الترافيلينغات للمتابعة الجانبية، يمكنها أيضاً أن تصبح مرتبطة بنتيجة البحث عن عمق ذي معنى أو ذي جمالية. يتابع (مايك فيجس) في فيلم "مغادراً لاس فيجاس"، مع ترافيلينغ جانبي للبطل الكحولي، مؤطراً في العمق آلاف الزجاجات الكحولية للسوبرماركت، التي تبدو أنها تحيط به في عالم كحولي.



يمكن استخدام الترافيلينغ الجانبي، إضافة إلى الأسباب السابقة، لتحقيق استعارات حول التطورات السابقة للشخصيات. يمكن للحركة المضخمة أن تصبح مقدمة للرحلة السابقة التي تحققها الشخصية عبر كل القصة. في فيلم "باريس تكساس"، (فيندرز ١٩٨٤) ترافيس مُلاحَق من خلال ترافيلينغ جانبي بينما يمشي مفكراً. تمشي الشخصية من اليمين إلى اليسار، أي، يبدو أنه يعود. بعد ذلك يعبر من دون أن يتوقف أمام بعض المحلات، استعارة، لأنه تجاوز مرحلة الإدمان الكحولي.

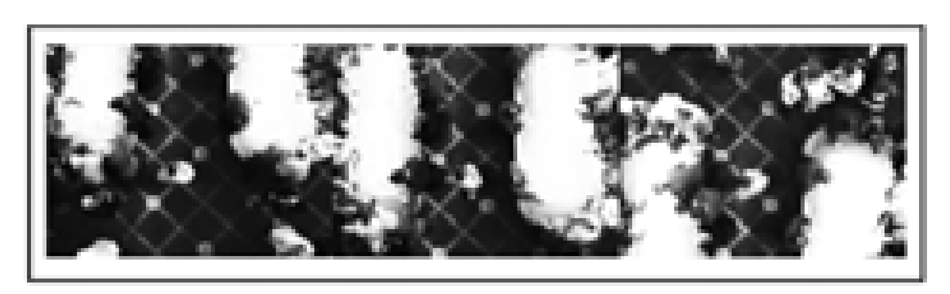


يمشي "ترافيس" في اللقطة التالية على جسر، هناك مجنون يصرخ. بينما يراقبه للحظات، يتابع مسيره. مجدداً يعود (فيندرز) ليضع بوضوح طريق عودته وحنينه للكحول والجنون الذي أصاب الشخصية.

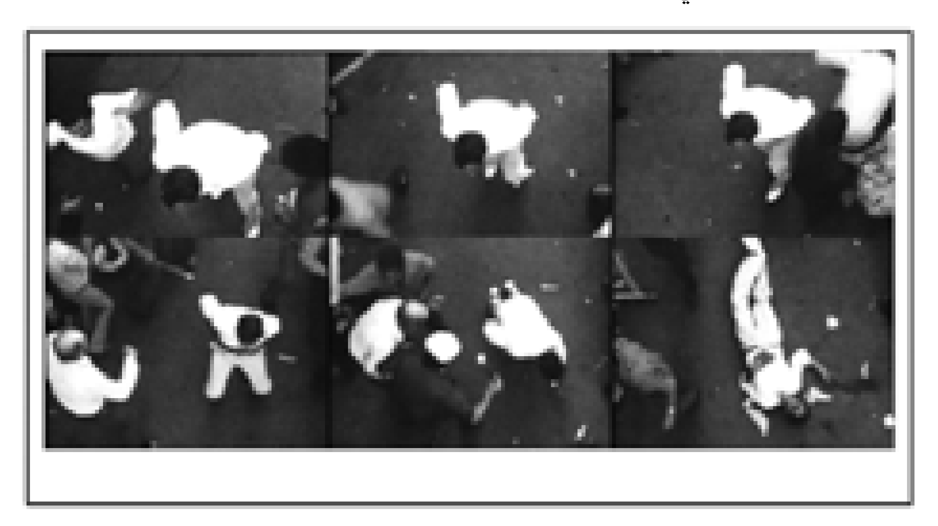


- بالرغم من وجود وضعيات أخرى للكاميرا تجري عليها ترافيلينغ متابعة، فالحالات الثلاث المدروسة سابقاً هي الأكثر شيوعاً. مثال على الاحتماليات للترافيلينغ المتابع، مخرجون كما (بريام دي بالما) في فيلم "ثمن القوة"، (١٩٨٣)، أو (سكورسيزي) في "كازينو" (١٩٩٨)، استخدم كلاهما ترافيلينغ متابع أوجي بمقاصد مختلفة.

يبرز (سكورسيزي) جغرافية الحركات لمدير الكازينو، (روبيرت دي نيرو)، متابعاً إياه بترافيلينغ أوجي عبر الجموع التي يراقبها بإمعان.



في هذه المتابعة يستنبط البحث عن الوضعية النهائية للسياسي المحتضر، وخياله في الأرض المحددة خاصة بهذه الزاوية الأوجية.



مصور من الأوج، مواجه من الظهر، أو جانبياً، فالترافيلينغات المتابعة يمكنها أن تعزز أشكالاً مختلفة للسرد، كما المساحة، الشخصية، أو الحركة نفسها. إضافة إلى هذه الوضعيات البسيطة، فالترافيلينغات المتابعة يمكنها أن تتعقد عندما تجمع عدة وضعيات، وسرعات انتقال للكاميرا في اللقطة نفسها، حاصلين على تطور للأفكار المعززة.

٣-٦-٧-٢) ترافيلينغ متابعة بسرعات غير متطابقة بين الوضع في المشهد ودفع الكاميرا: أسلوبية واستخدام تعبيري.

لقد حللنا في الفصل السابق ترافيلينغات المتابعة عندما يكون هناك تناسب بين سرعة الانتقال للكاميرا والشخصية المصورة. هذا التوازن للسرعات، الذي يحافظ على ثبات حجم اللقطة، ليس هو عنصر إجباري في الترافيلينغات المتابعة. الفرق في السرعة بين الكاميرا والشخصية، يعطي مساحة لمجموعة من التواصلات التي سنحللها تالياً.

- تنتج إحدى الحالات الأكثر شيوعاً عندما تتابع الكاميرا الشخصية من الأمام، لكنها أسرع منه، ما يؤدي الى ابتعادها عنه. (أيضاً يمكن وضع هذه الحالة مؤكدين أن الشخصية هي أكثر بطأً من الترافيلينغ الذي يصورها بشكل مواجه) إنه الترافيلينغ الاعتيادي الذي يُستخدم لإظهار شخص راكض لا يصل إلى هدفه، أو مطارد يفقد الأمل بإمساك الذي يطارده. يمكن للكاميرا ملاحقة الشخصية في لقطة متوسطة، وعند الابتعاد تحصل زيادة في حجم اللقطة.

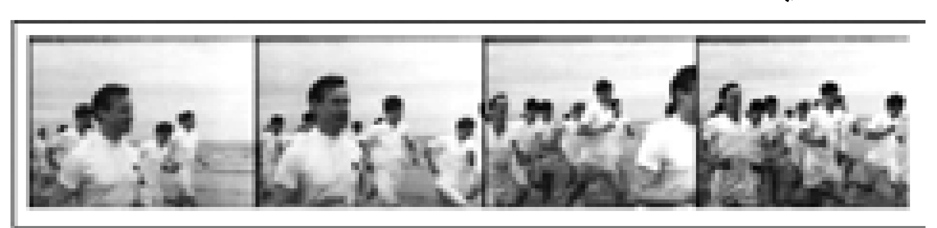
يضع (سبيلبيرغ) الكاميرا في "قائمة شيندلر" في إحدى الحافلات، بينما النازيون يأخذون الأطفال إلى المعسكر، ومن هنا يُصوّر الركض اليائس لآبائهم محاولين منع هذا. الترافيلينغ، كما هو منطقي، هو أسرع من ركض الآباء الذين يراقبون بيأس كيف يبتعد أبناؤهم. لاحظوا المشهد: تنتبه المرأة التي تلحق بالحافلة إلى أن ابنها موجود بين الأطفال في الحافلة، ما يجعلها تتوقف عن البحث عنه، وتبحث عن جواب لما يحدث حولها. الترافيلينغ الذي يبدأ في لقطة قريبة ينتهي في لقطة أمريكية.



هذه التقنية للترافيلينغ، يمكنها أيضاً منح فكرة فقدان، أو ابتعاد لا يمكن تلافيه.

أحد التعددات الأخرى للترافيلينغ المتابع للسرعة غير المتساوية هو التقنية المعاكسة لما سبق شرحه: الكاميرا التي تصور الشخصية وجهاً لوجه، هي متقدمة عليه. هذا التنوع يمكن أن يستخدم لإعطاء فكرة أن شخصية تتحرك بسرعة كبيرة. يُبالغ في هذا الشعور عندما تكون العدسة المستخدمة عدسة منفرجة حيث تزيد المسافة الحقيقية بين الكاميرا والشخصية، والتي تتحرك في وقت أدنى من الحالة الطبيعية التي تبدو عليها في الواقع. أيضاً شعور السرعة معزز من خلال هذا النوع من الترافيلينغ.

في المشهد المبدئي من فيلم "عربات من نار"، (هوغ هودسون ١٩٨١)، يدمج هذه الحركة، حيث الشخصية المصورة في الترافيلينغ تقطع الكاميرا، مع بطء شاعري للحركة.



- تنتج أحد التنوعات عندما تكون الكاميرا أبطأ من الشخصية، مصورة له من ظهره: يعطي هذا النوع للقطة انطباع هروب، من إبتعاد لا يمكن تلافيه، حتى الكاميرا لا يمكنها متابعته. هذه التقنية لوضع الكاميرا، خلف الشخصية المصورة بالترافيلينغ، منتشرة في المطاردات. في "الشيطان على عجلات"، يستخدم (سبيلبيرغ) الترافيلينغ لمطاردة البطل، الذي يطارد في الوقت نفسه الحافلة القاتلة.



لاحظوا أن المسافة بين المطارد والحافلة هي أحد العناصر المصورة التي تحدد موقع الكاميرا. في هذه اللقطة، يمكن ملاحظة التناسب بين سرعة الكاميرا والشخصية. إلا أن الحافلة تسير أسرع منهما، مبتعدة بشكل لا يمكن تلافيه، ما يعني أنها تعزز فكرة "الموضوع الذي لا يمكن الوصول إليه".

- ينتج أحد التنوعات الأخرى، التي كنا قد تكلمنا عنها سابقاً، عندما تكون الشخصية في حالة حركة مصورة من الظهر من خلال ترافيلينغ أسرع منه. التعرف على هوية الانطباع الأولي السلبي هو إذاً أشد وطأة، يبدو الحضور المهدد مقترباً من الشخصية، معززاً التوتر الذي يتعرض له المتفرج. استخدمت هذه التقنية بتوتر مشابه في أفلام العنف منذ بدايات الثمانينيات. يستخدم (ويز كرافين) في فيلم "صرخة" (١٩٩٧)، وهو أحد المخرجين الأكثر تطويراً لهذا الصنف من الرعب في الثمانينيات، هذا النوع من الترافيلينغ في مشهد عندما يشعر مدير المدرسة بالخطر، قبل أن يقتل بالضبط.



كما يمكن الملاحظة في الترافيلينغ العلوي، تحافظ الكاميرا على مسافة معينة من الشخصية، ولكن عندما تدير ظهرها، فإن الترافيلينغ يقفز حول ظهر الشخصية المهددة، الذي يبحث عن أصل الضجة. هذا فقط مثال على كيفية شحن الشعور الناتج عن هوية الانطباع السلبي في سينما الرعب الحالية.

في فيلم "الآخرون"، (٢٠٠١)، يعود (أميانابار) لاستخدام هذه التقنية في مشاهد مختلفة، ليعزز من حضور أرواح الأشباح التي تقطن البيت.



أحد تنويعات لعبة السرعات بين الوضعية في المشهد والترافيلينغ، تنتج عندما تتابع الكاميرا الشخصية في حالة اسكورثو، ونرى المساحة التي تراها الشخصية، نكتشفها كما تكتشفها هي بالضبط. في لحظة معينة، شيء ما يحصل في الحدث. فيمكن أن يثير انتباهنا رؤية رد فعل الشخصية، ما يجعل الكاميرا تسرع، وتدور لتجعلنا نرى رؤية رد فعل الشخصية.

- يمكن تحقيق هذه الحركة نفسها بشكل معاكس، أي، يصور الترافيلينغ بشكل مواجه للشخصية في حالة حركة، وأمام رد فعلها يقلل من سرعته، ويلتف لتأطير الشخصية في حالة (اسكورثو)، ولا سيما المساحة التي تراقبها الشخصية. ينتج حول تعبير الشخصية خارج حقل حيث ستظهرها حركة الكاميرا شيئاً فشيئاً، منتجة تشويقاً دراميا. (وقف للمعلومة التي ستزيد من التوتر السردي).

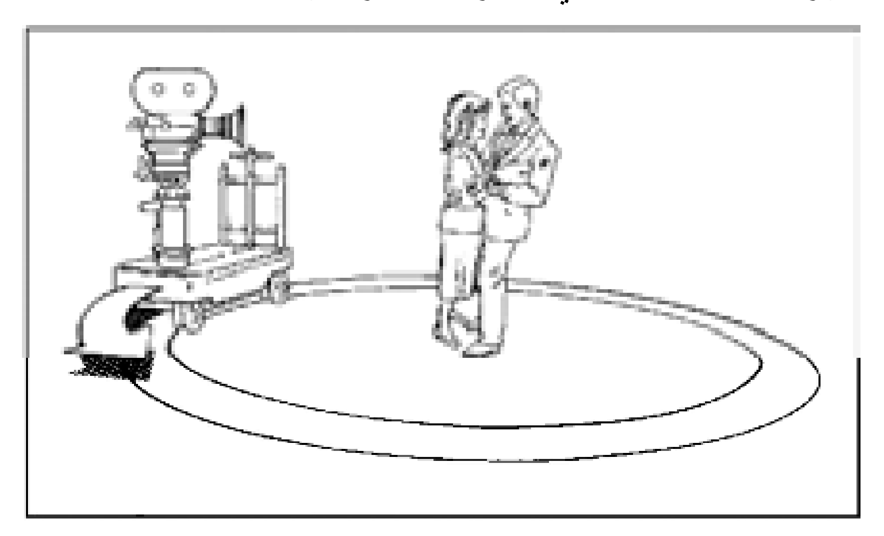
بالتأكيد، يمكن أخذ هاتين التقنيتين الأخيرتين حتى النهاية من خلال مونتاج لحركتي ترافيلينغ اثنتين متعارضتين، برغم أنهما صنعتا في حركة واحدة مضخمة للأهداف السردية، وفي الحالة الثانية، إكتشاف تدريجي لخارج الحقل.

- الحالات المعروضة سابقاً هي دليل على التنويعات اللانهائية التي يمكن صنعها بين السرعة والوضعية في المشهد والترافيلينغ. يمكننا إيجاد تعددات لجمع حركات الترافيلينغ، في لقطة مشهد، التي يمكن أن تعزز أشكالاً مختلفة للسرد، كانت الأشياء الأساسية منعكسة في هذا الفصل.

٣-٦-٢-٨) ترافيلينغ دائري: أنواع واستخدام تعبيري.

الترافيلينغ الدائري، هو ذلك الذي نحصل عليه بينما الكاميرا موجودة على العربة، حول سكك منعطفة، باستطاعتها الحصول على التفاف في زاوية (٣٦٠ درجة). سهّل (الستيدي كام) إنجاز هذا النوع من الحركة حالياً. هناك عدة أنواع رئيسة للترافيلينغ الدائري: الداخلي والخارجي.

- الترافيلينغ الدائري الداخلي: عندما يكون الموضوع أو الشخصية المصورة محاطة بالسكك، أي، تتحرك الكاميرا حولها.



- الترافيلينغ الدائري الخارجي: عندما يكون الموضوع أو الشخصية المصورة موجودة خارج السكك، والكاميرا هي التي تصاحبها في حركتها الدائرية. انطلاقاً من المطروح سابقاً، هناك أنواع واسعة من حركات الترافيلينغ الدائرية، حسب موضعة الحدث، والتساوي أو التناسق بين سرعة الترافيلينغ والوضع في المشهد.

١) ترافيلينغ دائري داخلي حول شخصية أو موضوع ثابت:

هذا النوع من الترافيلينغ، يمكن أن يستخدم لتضخيم موقف شائع عند الرغبة في إعطاء حالة سلبية في الصفات الذاتية للشخصية، أو الشخصيات المصورة. استخدم "بريا دي بالما" هذا النوع من الحركة في "مميزون اليوت نيس" ليضخم الوحدة لرجال الشرطة الأربعة الذين يقسمون على حربهم ضد الجريمة. فكرة المجموعة هي تضخيم أعلى من الفردي.



كما يمكن ملاحظة الترافيلينغ الدائري، حيث يصنع حول طاولة يجلسون حولها، يتناسب الترافيلينغ الدائري تماماً مع وصف هذه المساحات الدائرية، تغطي الشخصيات بعضها بعضاً. بالتالي، ليس علينا، استثناء استخدام وظيفي لها. علينا، تقنياً، ملاءمة الحركة مع حوار الممثلين، حتى نتجنب أن يتكلموا خارج الحقل. الحل المفترض في هذا المثال، هو الجمع بين ترافيلينغ دائري و بانورامية تقوم بتأطير الشخصيات التي تتكلم.

استخدم (وودي ألن) هذه التقنية، في فيلم "حنا وأخواتها"، (١٩٨٦)، لتصوير نقاش بين الشخصيات أثناء تناولها العشاء حول طاولة دائرية.

في هذه الحالة، لم تستخدم الحركة لتضخيم الوحدة، وإنما الموقف. هن يتكلمن بسرعة كبيرة، لكن تلتف الكاميرا حولهن ملتقطة الحوار. تترك هذه الحركة المُشاهد في وضعية مراقب الفعل الصرف للنقاش، من دون التركيز على أهمية ما يقلن، وإنما على خلافاتهن.



لا يوجد في هذه اللقطة تزامن بين تدخل النساء وحركة الكاميرا. يمكن لعدم وجود هذا التزامن أن يعزز من الموقف في الوضعية الفردية.

أيضاً، الترافيلينغ الدائري الداخلي مناسب، خصيصاً، لخلق أجواء حادة. يمكن للفكرة في المؤامرة أو القصة أن تصبح مُعززة من خلال هذه الحركة ،



لأن له استخداماً في هذا النص، يبدو تقريباً إجبارياً، عندما تكون وضعية المشهد دائرية. في "عيون مغلقة باتساع"، يستخدم (كوبريك) هذا النوع من الترافيلينغ؛ ليصور دخول شخصية (توم كروز) في الاحتفال السابق للسهرة. بالتأكيد، وضعية المشهد دائرياً أيضاً، يحدد استخدام هذه الحركة.

تتعكس حدة الأجواء والشعور المحيط تماماً في هذا الترافيلينغ. من جانب آخر، صورة عدة أشخاص جالسين حول طاولة دائرية، مصورين بترافيلينغ دائري، من دون شك ستحضر إلى أذهاننا فكرة المؤامرة.

أصبح هذا الشكل أحد قوانين الخطاب السينمائي، بطريقة أنه داخل سياق صنع قصة، فإن هذا الترافيلينغ الدائري يعزز فكرة المؤامرة.

يستخدم (تارانتينو) في فيلم "بالب فاكشن" (١٩٩٥)، ترافيلينغ دائرياً لتصوير اكتشاف لخطط الملاكم، (بروس ويلس). في محادثة هاتفية مع أخيه، يكشف الملاكم وجود مراهنات حول المباراة التي ستقوم. في هذه الحالة، يعزز الترافيلينغ الدائري فكرة المؤامرة.



إضافة إلى تعزيز فكرة الجماعة، بتضخيم ظرف عام فوق مقدرة الفرد، بخلق أجواء حادة، وإعطاء فكرة للمؤامرة، يمكن للترافيلينغ الدائري أن يساعد بالتركيز على الشعور بصعوبة الموقف والضغط الخارجي حول الشخصية.

مثال: "عيون ضيقة باتساع".



في المشهد السابق، موقف الطبيب الدخيل، (توم كروز)، مصور من خلال ترافيلينغ دائري، حيث يمر من خلف أعضاء الاجتماع الغريب. تمارس هذه الاسكورثات دور قضبان تحيط الشخصية، أي، يحبسونه. يحدد الترافيلينغ الدائري، الشعور المحيط الناتج، عبر تركيزه على حبس الشخصية المصورة.

٢) ترافيلينغ دائري داخلي حول موضوع أو شخصية تدور أيضاً:

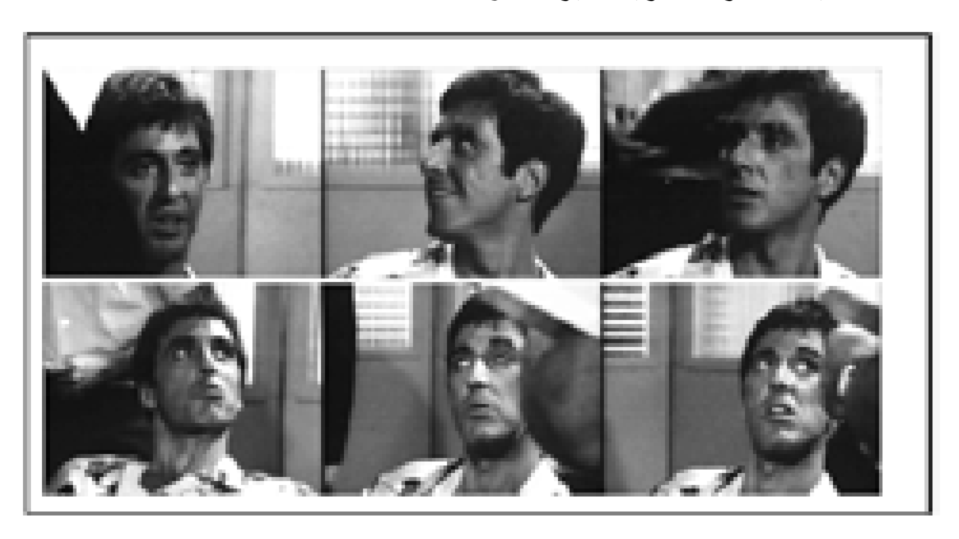
هذا النوع من الترافيلينغ له نوعان رئيسان: عندما تلتف الشخصية في اتجاه الكاميرا، وعندما يكون التفاف الشخصية في اتجاه مخالف للكاميرا.

إذا ما كان الالتفاف في اتجاه الكاميرا ، فالعمق هو الوحيد الذي نراه متنوعاً، بما أن الشخصية عند التفافها في الوقت نفسه وفي الاتجاه نفسه للكاميرا، سنرى الجانب نفسه دائماً.

يركز هذا النوع للقطة، في الشعور الذي ينتجه المحيط في الشخصية، عادة تكون عاطفة للعودة إلى مسافة حنين، أو إعجاب بمكان جميل.

يحدث هذا في مشهد بداية فيلم "ثمن القوة"، (دي بالما ١٩٨٤)، عندما يصل أخيراً "توني مونتانا"، (آل باتشينو)، إلى (الولايات المتحدة). الالتفاف الطفيف، لكن المستمر الذي تقوم به الشخصية، يسمح بإظهار جانب مشابه،

بما أنه يصاحب حركة الكاميرا. العمق فقط سيتنوع في هذه الحالة بشكل مشابه، بينما الحركة تقريباً غير ملحوظة.



التنوع الثاني لهذا النوع من الترافيلينغ ينتج إذا ما التفت الشخصية في اتجاه معاكس للكاميرا.

هذا النوع من الترافيلينغ هو سياق تهديد أو حصار، مشابه للمذكور في صفحات سابقة، يعزز بشكل كبير فكرة الحصار والضغط التي يمنحها المحيط للشخصية المصورة. في هذا الاتجاه، هذا الالتفاف المزدوج شخصية ــ كاميرا، هو عنصر تعبيري في غاية القوة، وأكثر قوة من المذكور في حالة "عيون ضيقة باتساع".

في المشهد السابق من فيلم "ثمن القوة"، الشرطة الذين يستجوبون المهاجر الكوبي ينتهون بإجراء تصرف عنيف، منتجين شعوراً لديه بالتهديد، ملتفين حوله. حركة الالتفاف حول الشخصية تغير الاتجاه، يضاف إليها الشعور المضخم.



يحدث شيء مشابه في "جاكي براون"، (تارانتينو ١٩٩٨).



لاحظوا في "جاكي براون"، (رام غريير)، عندما لا تجد الشرطي الذي يحرسها تشعر بالضيق من المكان الذي يحيط بها. في هذا المثال الترافيلينغ، والوضع الدائري في المشهد، بالإضافة إلى تعزيز الظلم الناتج عن المحيط المعاكس، يعكس لنا الحيرة التي تعاني منها الشخصية، والتي تلتف في اتجاهات مختلفة، لصالح وضد الكاميرا.

يجرب (ر. سكوت) أيضاً في "المصارع"، (١٩٩٩) مع تنوع الترافيلينغ الدائري عندما يدخل المحارب الحلبة.

٣) ترافيلينغ دائري خارجي حول شخصية في حركة منحرفة.

هذا نوع لقطة غير معتاد، لكنه بالرغم من ذلك يمكن أن يستخدم عندما نريد صنع حالة ضياع للشخصية. على مستوى استقبال المتفرج، ستمشي الشخصية في خط مستقيم، سيكون العمق منطقياً متحولاً، حتى نصل إلى الدرجة (٣٦٠)، حيث سيبدأ مرة أخرى بالإعادة، واضعين نصب أعيننا أن نعود مرة أخرى إلى نقطة البدء، وأننا لم نتقدم باتجاه أي جهة. على المستوى الاستقبالي، نوع الحركة هذا مشابه لبانورامية أفقية من (٣٦٠ درجة).

٤) ترافيلينغ دائري خارجي معمول حول فراغ:

استخدام هذا النوع من اللقطات هو تعبيري فقط، ويمكن استخدامه أيضاً كلقطة موضوعية لشخص يلتف.

كخلاصة لهذا الفصل علينا الإشارة إلى الشروط السينوغرافية الخاصة التي يجب أن تكون موجودة لتصبح قادرة على تصوير هذا النوع من الحركة. يجب أن يكون الديكور لديه ما يكفي من المساحة بحيث توضع السكك والكاميرا بشكل منفصل عن الشخصيات المصورة والمساحة الضرورية لتأطيرهم ووضعها في حالة الفوكس. في داخلي طبيعي، لن نستطيع دائماً أن نجد هذه المساحات، ما يجعل من العدسات

المنفرجة و"الستيدي كام" خيارين للعمل والسرعة. التصوير في (٣٦٠ درجة) هو مهمة تقنية معقدة. موضعة أجهزة الإضاءة وأعضاء الفريق الذين يجرون اللقطة عليها أن تكون مدروسة بعناية، ما يجعل هذه اللقطات مكلفة للغاية أحياناً.

٣-٦-٢-٩) الترافيلينغ، الزوم، والجمع بينهما.

التنوع في حجم اللقطة ندعوه "زوم"، حيث يمكن تقليد حركة ترافيلينغ، التي نحصل عليها من خلال تغيير البعد البؤري في عدسة لبعد بؤري متعدد. مع هذا المصطلح "زوم"، الذي هو في الأصل كان ماركة تجارية، أيضاً نعرف عدسات المسافات البؤرية المتنوعة، التي تستخدم خصيصاً في التلفاز. كل الكاميرات المنزلية مرفقة بهذا النوع من العدسات، حيث لا تسمح بالتصوير في كل الأبعاد البؤرية المتوسطة بين منفرجة ومقربة.

العدسات الزوم متقلبة جداً، ما يعني أنها مثالية لتصوير ريبورتاجات ووثائقيات، مع ذلك، نظراً للأنواع الكثيرة للعدسات المتراكمة، عادة تكون هذه العدسات قليلة الضوء، أي، لها مؤشر عالٍ على الامتصاص، وهي حساسة للغاية للأضواء الطارئة التي تُنتج العديد من التشويهات. بالطريقة نفسها، تمنح العدسات "زوم" صوراً قليلة الدقة إذا ما قارناها بالعدسات البؤرية الثابتة.

في التصوير السينمائي، العدسات ذات البعد البؤري الوحيد هي أكثر شيوعاً، وتمنح دقة وفتحة عدسة أكبر.

من الصعب أن يحل زوم محل ترافيلينغ، فعلى المستوى الاستقبالي، الانطباع الذي سيحصل عليه المتفرج هو أن الموضوع أو الشخصية المصورة ستقترب، أو ستبتعد عن الكاميرا، وليس العكس كما يحصل في

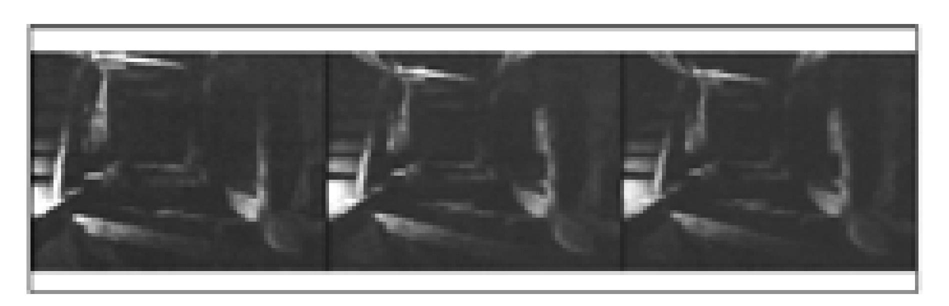
ترافيلينغ. إضافة إلى أن الزوم يجتمع بشكل دائم إلى المنظور، ما يعني أنه يحرض على فوكس تدريجي أو غبش للعمق، حيث سيبدو مزعجاً.

لقد درسنا النتائج التعبيرية المختلفة لاستخدام البعد البؤري، ما يعني أن مساواة الزوم بالترافيلينغ، أمرٌ مليء بالتناقضات. استخدام الزوم بنعومة شديدة وطواف قصير فقط، يمكنه أن يكون مساوياً للترافيلينغ.

في نهاية الستينيات، وبداية السبعينيات، يصبح استخدام ما يدعى الترافيلينغ البؤري موضة، أخذ الزوم بالاختفاء تدريجياً ما إن تم الاعتياد على هذا، نتيجة التقدم التكنولوجي.

قليل من المخرجين، منهم (ستانلي كوبريك)، كانوا قد طوروا استخداماً ناضجاً للزوم، لا ليحل محل الترافيلينغ، وإنما كأداة تعبيرية خاصة. حالياً، أغلب المخرجين يشعرون بالرفض تجاه الزوم، حيث يعتبر موضة قديمة أو للهواة.

مع ذلك، الجمع بين ترافيلينغ وزوم، الذي درسناه في الفصل الذي يقدم العدسات، هو تقنية ذات معنى بقيمة عالية، حيث استخدمت لمقاصد مختلفة عبر تاريخ السينما. يعطي الجمع بين ترافيلينغ وزوم متعارض، لقطة ثابتة، حيث سيكون المنظور متغيراً. استخدم (هيتشكوك) النتيجة الغريبة والقلقة، للمرة الأولى في فيلم "دوار"، (١٩٥٨)، لإظهار النوبات التي تعاني منها الشخصية عند صعود سلالم المنزل القديم.



٣-٦-٢-١٠) نظام مونتاج اللقطات في حالة الحركة. الترافيلينغ، العدسات والسرعة.

كثير من المخرجين الجدد يرفضون تحريك الكاميرا نتيجة الخوف الزائف من صعوبة ربط لقطة في حالة حركة بأخرى ثابتة. علينا أن نفقد الخوف من تحريك الكاميرا لأسباب مونتاجية، بما أنه، توجد طريقة واحدة فقط، يكون من الصعب فيها ربط اللقطة الثابتة بلقطة أخرى في حالة حركة: عندما يكون هناك فعل مصنوع بلقطة في حركة من الصعب إدراج لقطة ثابتة لهذا الفعل نفسه. ما إن تنتهي الكاميرا من الحركة، حتى تدمج لقطة ثابتة بسهولة مع اللقطة التي كانت سابقاً في حالة حركة.

عموماً، علينا توخي الحذر، من الأفضل أن نركب لقطة في حالة حركة بلقطة أخرى في حالة حركة، وإذا كنا نريد الانتقال من ترافيلينغ للقطة ثابتة، علينا الانتظار حتى تتوقف الكاميرا. ومع ذلك، يستخدم المصورون بعض التقنيات، كاستغلال الحركة الداخلية للقطة، من وضعية المشهد، ليصبح القطع أنعم ما يمكن، حتى لو كان بين لقطة في حالة حركة وأخرى ثابتة.

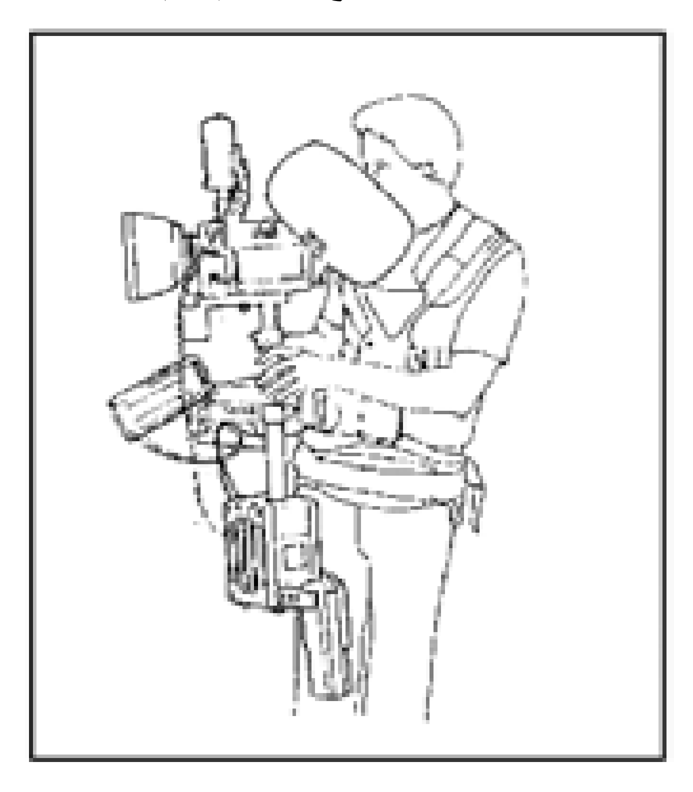
وهكذا، ليس من الضروري عند منتجة حالتي ترافيلينغ متتابعتين أن ينتج عنهما أي نوع من المشكلات. هذا التطرف صحيح دائماً عندما لا يكون الترافيلينغ الثاني لقطة ذاتية للموضوع الذي نصوره في الترافيلينغ الأول. وإذا ما كان كذلك، فيجب على كلتا اللقطتين المحافظة على السرعة نفسها. لا يعتمد مفهوم السرعة فقط على الدفع الذي يُطبّق على العربة، وإنما على العدسة أيضاً. فعدسة منفرجة، تضخم من المسافات، تمنحنا شعوراً موضوعياً بالسرعة القصوى التي يمنحنا إياها التلفاز مثلاً.

وهكذا، حسب العدسة، ولتصحيح الشذوذ الذي سيؤثر على استقبال السرعة المحققة، علينا تعديل سرعة دفع العربة بهدف معادلة سرعة حالتي الترافيلينغ. كلما كانت العدسة أكثر انفراجاً، كان علينا أن نخفض من سرعة الدفع، وكلما كانت العدسة مقربة أكثر، كان علينا أن نزيد من تلك السرعة.

٣-٦-٤) الستيدي كام: ولادة، عمل، واستخدام تعبيري.

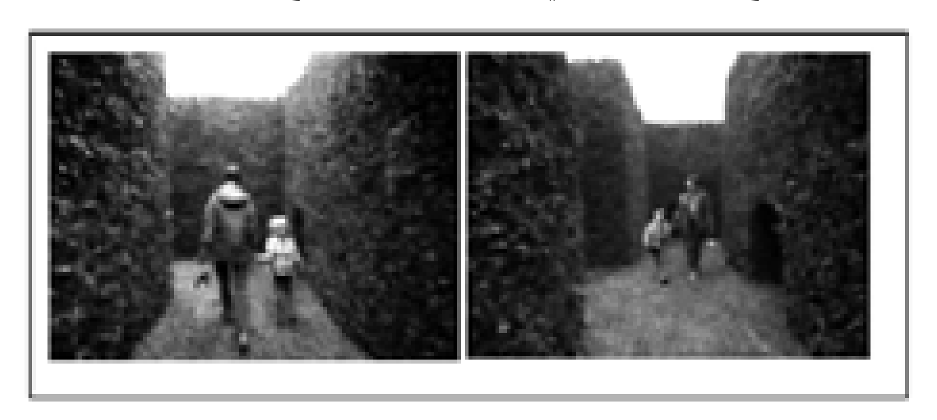
طورت، الصناعة الحربية الأمريكية خلال حرب (فيتنام)، نظاماً لتلافي الاهتزازات التي كانت تسببها القاذفات الكبيرة. لقد كان هدف هذا النظام هو السماح للجنود بالتحرك ونقل القاذفات، ولاسيما التصويب بكفاءة عند التخلص من اهتزازات السلاح.

خطر لأحد ما، أن هذا الجهاز سيكون طريقة مناسبة لتحريك كاميرا وتحريرها من الاهتزازات التي يعاني منها المصور أثناء التحرك. وهكذا ولد "الستيدي كام" (أو مثبت كاميرا). استخدم للمرة الأولى في فيلم "طرق المجد" (ستانلي كوبريك ١٩٨٠). كفاءته، سرعته، وحرية الحركة لديه، دفعت بهذا الجهاز إلى النجاح، معمماً استخدامه في السينما كما في التلفاز. لنراجع الآن الفروقات التعبيرية العملية بين الترافيلينغ والستيدي كام:



١) يمكن الاعتقاد أن الترافيلينغ والستيدي كام يمنحان حركات متساوية، لكن هذا ليس صحيحاً تماماً. يمنح الستيدي كام الصورة شعوراً بـــ "الطفو" بسبب التعويضات الدائمة لآلية الاستدارة الموجودة فيه، بينما الترافيلينغ، لأنه لا يمتلك تعويضاً عن أي اهتزاز، فهو يمنح إحساساً بثبات الصورة. ينتج الستيدي كام شعوراً بالاقتراب أكثر، ولكن لا يمثل النظرة البشرية. بينما الترافيلينغ نتيجة لثباته، فهو نظرة أكثر قرباً من النظرة المعرفية.

في فيلم "طرق المجد"، رؤية الستيدي كام متابعاً الطفل في العربة، أو متقدماً في المتاهة، تنتج شعوراً معيناً بالاستنفار. يعزز الطفو ما يسمى الانطباع الأولي السلبي. بالتالي لا نستطيع، أن نماثل بشكل مطلق الستيدي كام مع النظرة الإنسانية، بالرغم من أنه لا يمكن مماثلتها أيضاً مع ثبات الحركة في العربة، أو الترافيلينغ.



يقتصر تأثير هذا الطفو على استخدام العدسات المنفرجة، ويبرز مع العدسات المتوسطة والمقربة. عادة يركب الستيدي كام، لأسباب عملية، على عدسات منفرجة. هذا متعلق بالمساحات الضيقة حيث يستخدم عادة هذا الجهاز.

٢) يحل الستيدي كام محل الترافيلينغ في ديكورات طبيعية معينة ضيقة، عندما يكون من الصعب وضع سكك الترافيلينغ وإخفاؤها. بالتالي، يمكن التأكيد على أن الستيدي كام يمتلك مرونة أكبر من الترافيلينغ في ديكورات طبيعية، وهو قادر على صعود وهبوط درجات سلم، حتى إنه قادر على الصعود والهبوط من كرسي لرافعة في حالة حركة مجتمعة معقدة. الستيدي كام، الذي تكون أجرته عادة أكثر تكلفة من الترافيلينغ، ولكن بعد وقت أطول يمكن أن يصبح أكثر اقتصادية، لأن استخدامه لا يتطلب حضور شخص لتدويره. في الوقت نفسه، الزمن المستغرق في منتجة لقطة مصورة بستيدي كام عادة يكون أقل من الزمن الذي يستغرقه المونتاج للقطة ترافيلينغ.

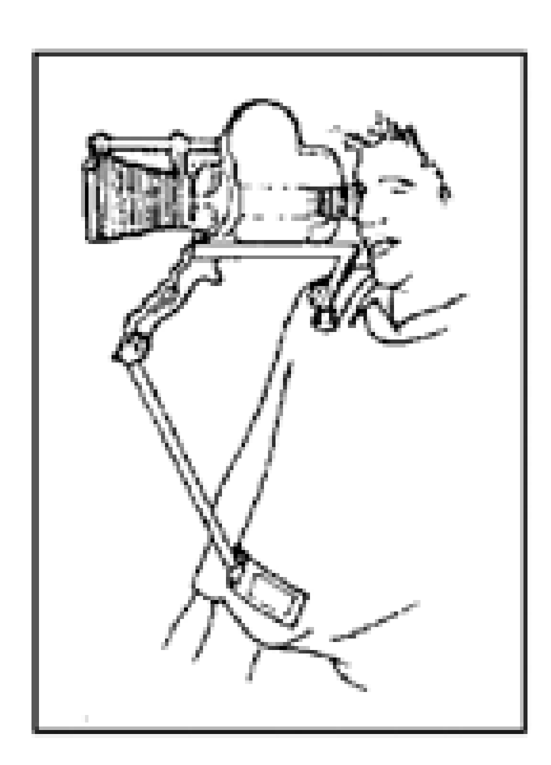
٣) أما بالنسبة للأمور غير المناسبة في الستيدي كام، فيجب الإشارة إلى أنه نظراً لوزنه، يجب أن يكون المصور مُدرباً تدريباً خاصاً لتحمل العبء الجسدي الذي يترتب من خلال حمل الجهاز. في مناسبات عدة، وبعد ساعتين من العمل، من الضروري على المصور أن يتوقف ويلجأ للراحة. (هذا بالذات فيه الكثير من المشكلات في برامج التلفاز المباشرة، حيث ينصح وجود مصور آخر أثناء بث برامج طويلة).

٤) الستيدي كام قادر على عمل كل الطرق الترافيلينغية المذكورة سابقاً، وبعض الأمثلة المذكورة سابقاً من الأفلام في "عيون ضيقة باتساع" أو "جاكي براون" هي مصورة بـــ ستيدي كام. الستيدي كام، في الوقت الحالي، يمنح المخرج حرية ارتجالية للحركة، وهي محبذة من بعض المصورين والمخرجين أصحاب الذهنية المفتوحة. لهذه الأسباب، حل الستيدي كام في الكثير من الإنتاجات محل الترافيلينغ.

٣-٥-٦) الكاميرا على الكتف وأجهزة تثبيت أخرى: استخدامات تعبيرية.

"البودي كام" هو أحد الميكانيكيات المتوسطة بين الستيدي كام والكاميرا على الكتف. هذا الجهاز مؤلف من سرج حيث يُثَبّت بقوة على الجسم، وحمالة ترتفع فوق رأس المصور، مرتبط بها شريط مشدود إلى الكاميرا، تاركاً إياها أمام المصور، وعليه فقط تحريكها بيديه.

البودي كام، هو نسخة اقتصادية للستيدي كام، تمنح حركة متوسطة بين الكاميرا والستيدي على الكتف، يتنوع تأثير الطفو بالمقارنة مع الستيدي كام، لكن ستصبح اهتزازات الكاميرا على الكتف في حدودها الدنيا. عادة توضع على هذا الجهاز كاميرات بعدسات منفرجة، وهي دائماً تمتص الاهتزازات المحتملة.

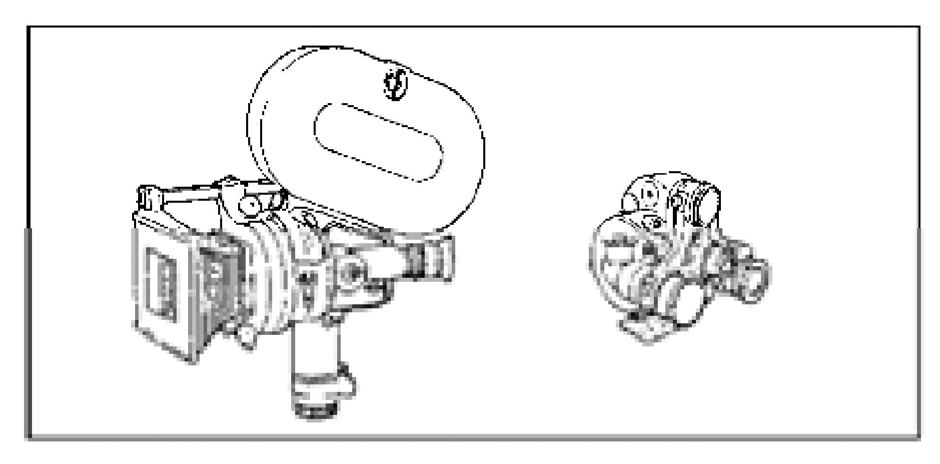


البودي كام، هو النسخة الأخيرة لقائمة طويلة من الأجهزة التي تستخدم لتثبيت الكاميرا. حاولت أجهزة عديدة، منذ الستينيات، الحصول على صورة من دون اهتزازات من خلال السروج والسنّادات المتعددة حول جسم المصور. أخيراً، همّشت الستيدي كل الأنظمة غير الواضحة النتائج، ويبدو أنه فقط البودي كام الذي ما زال له مكان.

الكاميرا على الكتف، هي تلك الحركة، كما يشير اسمها، الناتجة عن التقاطع المباشر بين المصور والكاميرا، أي، من دون أن يكون بين الكاميرا والمصور أي جهاز.

تعود ولادة التصوير هذه إلى الثلاثينيات، عندما طرحت الكاميرات الخفيفة الأولى خلال الحرب العالمية الثانية، وكانت الرغبة بتقديم المعلومات للناس، وفي الوقت نفسه تصوير المعارك لإمكانية دراستها فيما بعد، هذا ما دعا مصنعي الكاميرات ليطوروا موديلات أكثر خفة؛ ليصبح نقلها أسهل، ويصبح بإمكان شخص واحد وضعها على كتفه.

يطرح المصنع الألماني (أرنولد و ريتشاردسون)، أيضاً المعروف "ارري"، في السوق كاميرا ريفليكس قاسية وخفيفة تدعى "ارري ٢ س"، وبشكل (٣٥ملم) استخدمتها القوات الألمانية. طورت، من جانبها، (الولايات المتحدة) من خلال (هوارد و بيل) كاميرات صغيرة الحجم استخدمت (١٦ملم)، مستخدمة فيها طريقة جديدة لتحريك الفيلم من خلال سكة، حيث كانت قبل ذلك تحرك من "زمبرك شد" كما الساعات.



أُرسل المندوبون للجبهة بكاميراتهم، حيث كانوا يتحركون بين الأخطار، ويتقدمون كجنود، يصورون بينما الآخرون يقاتلون، والكاميرات محمولة على الأكتاف. ولد المراسل الحديث من خلال هذا النوع من

التصوير، وفي الوقت نفسه أسلوب قلق للتصوير، حيث يشكل المصور جزءاً من الحدث ويصبح متأثراً به. كان المصورون يعيشون حالة الجنود نفسها، عندما كانت تضرب المدافع أو تقع الرصاصات بالقرب منهم.

يستخدم (كوبولا) في "القيامة الآن"، (١٩٧٩)، هذا النوع من المراسلين خلال "حرب فيتنام".



سيرتبط هذا الأسلوب الوثائقي، للكاميرا على الكتف بالواقع. بالرغم من أنه كان يتلاعب أيضاً بالريبورتاجات الحربية أحياناً.

بعد الحرب، استخدم مراسلو التلفاز في الخمسينيات، هذه الكاميرات نفسها والتقنيات للأخبار، جاعلين من الكاميرا على الكتف علامة للزمن الحالي. استخدم الشباب الفرنسيون في حقبة الستينيات، كاميرا (١٦ملم)، ليتشكل فيما بعد ما أصبح يسمى "النوفيل فاغي"، والسينما "فيريتي"، أو "سينما الحقيقة". استخدم (فرانسوا تروفو) هذه الكاميرا على الكتف لتعزيز حالة التفاؤل المبهم للشباب.

استخدمت "سينما الحقيقة" تقنيات التلفاز، وكل ما حدث، إضافة إلى كونه حقيقياً، كان مصوراً بكاميرا محمولة على الكتف. في "التانغو الأخير في باريس"، (١٩٧٢)، يشرح (بيرتولوتشي) التقنيات القلقة لمخرجي سينما الحقيقة.

لاحظوا رد فعل المصور، مصوراً دخول الأم بينما البطلة خلفها.



يتعزز الأسلوب بالسوبر (٨) وكاميرات الفيديو المنزلية. كما في "أزواج وزوجات" (١٩٩٣) عندما يستخدم (وودي الن)، هذا الشكل للتصوير المنزلي ليصور اللقاءات والأوضاع العائلية.



لاحظوا تنوعات الإطار الدائمة التي تنتج عبر تصوير الكاميرا على الكتف. للحظات، خلال رؤية هذا الفيلم لـــ (وودي الن)، سيبدو لنا أننا أمام فيلم منزلي بالكامل. يلخص هذا النوع المنزلي، كل التقنيات الغريزية للتصوير، بانورامية، زوم، بحث عن ردود فعل الممثلين، لقطات مشهدية... إلخ. في هذا الاتجاه، يبدو بحثاً عن خلاصة تلقائية وبدائية للتصوير السينمائي. من ناحية أخرى، يعزز هذا الأسلوب من الشعور بالكسر في الخصوصية العائلية للشخصيات.

مثال استثنائي تعبيري آخر للكاميرا على الكتف، مقلداً أسلوب كاميرا الهواة، يمكن رؤيته في "ساحرة بلير". يعزز بشكل استثنائي، التسجيل القلق في هذه الحالة، وهو من صفات الكاميرات المنزلية، الواقعية الرائعة.

نشرت مجموعة من المخرجين الدانماركيين في التسعينيات منشوراً سينمائياً يدعى "دوغما"، على رأسهم (لارس فون تريير). اقترح أولئك المخرجون الكاميرا على الكتف كشكل وحيد للتصوير، مع مبادئ أخرى، كغياب الإضاءة، غياب الموسيقى المصاحبة، والإجبار على التصوير في ديكورات طبيعية... أفلام كما "تحطيم الأمواج" أو "راقصة مع الظلام"، كلاهما لـــ (فون تريير)، هدم أساسات الخطاب بتجديده الرائع وتركيزه على المشاعر الإنسانية. تعتبر "دوغما" دفعاً أكبر للكاميرا على الكتف كأسلوب للتصوير، رابطاً لها بالواقع. يمارس (فون ترير) في "رقص في الظلام"، أو "دوغفيل"، كمخرج ومصور، لتصبح ثمرة هذه الحركات مزج بين الوضع في المشهد وفطرة المخرج.

ملحوظة: (في الأوقات الحالية الحركة "دوغما ٩٥" يجب أن تُفهم كاستراتيجية دعائية كبيرة للسينما الدنماركية، أو سخرية لهذا العبقري الساخر (لارس فون تريير). ومع ذلك، فاسترجاع الكاميرا على الكتف، التي أخذ بيدها هؤلاء السينمائيون الدنماركيون حتى النهاية في السنوات الأخيرة، يجب أخذها بالحسبان، انطلاقاً من وجهة نظر جمالية، واستعادة حرية الأشكال اللا هوليودية).



سننتقل بعد هذه المقدمة التاريخية لأسلوب الكاميرا على الكتف، لتحليل النتائج التعبيرية لهذه الحركة:

١) بسبب الإيقاع الكبير الذي تمنحه اهتزازات الكاميرا على الكتف للصورة، تستخدم عادة هذه التقنية لتصوير مشاهد فيها أحداث "أكشن" كثيرة، مضخمة الحركات مانحة لها ديناميكية كبيرة. في مشهد البداية في القرية الفيتنامية في "مولود في الرابع من تموز"، يستخدم (أوليفر ستون) الكاميرا المحمولة على الكتف لتضخيم الشعور الدرامي، والتوتر في المشهد.



٢) الكاميرا المحمولة، كأسلوب تصوير، ترتبط عادة بعدم التقطيع، أي، باللقطة المشهد، بالتالي هي الأسلوب المشابه للمنظور الإنساني، فهو في حالة استمرارية ليثير القلق، وفي حالة بحث مستمر. بجمعها بعدسة متوسطة، فالكاميرا على الكتف يمكن استخدامها ككاميرا ذاتية، أي، تحل محل نظرة شخصية ما. تمنح الكاميرا المحمولة على الكتف، الحد الأقصى للذاتية التي يمكن تطبيقها على التصوير. بالعودة إلى "مولود في الرابع من تموز"، في التقدم الذي يقوم به رجال البحرية حول القرية، تعطي الكاميرا المحمولة على الكتف نظرة جندي آخر. بالرغم من أنها ليست نظرة شخصية البطل (توم كروز)، إلا أن التقدم للكاميرا على الكتف ينتج تداخلاً هائلاً للمتفرج مع الحدث.



٣) كما يلاحظ من المقدمة التاريخية، يحصل، كل ما صور بهذا الأسلوب المطبق من خلال أسلوب ريبورتاجي، على صبغة وثائقية معينة حيث تعزز من فكرة الواقع. كما يحدث في معركة الجزائر، (جيللو بونتيكورفو، ١٩٦٦)، الحدود بين الواقع والخيال مشوشة.



تصعق الصور المتفرج بشكل مزدوج، وهو ليس متأكد مما إذا كان يشاهد فيلماً. استخدمت هذه التقنية بكثرة بشكل إخباري سينمائي في "المواطن كين"، في الوثائقي الزائف، الذي يستعرض حياة الشخصية (شارلز فوستر كين). يعزز الربط بين الواقع وتقنيات سردية معينة من صنع شكل حقيقي للخيالي.

٤) أحد الأشياء العملية التي يجب أن نأخذها بالحسبان عند لحظة التصوير لمشهد بكاميرا محمولة على الكتف، هو أنه إذا صورنا لقطة

فوق حمالة كاميرا، ثم حاولنا بعد ذلك دمجها مع لقطة مصورة بكاميرا محمولة على الكتف، سنجد أن الإيقاع البصري ينخفض بشكل كبير، لدرجة أن هذه اللقطة الثابتة تفترض فرملة للمونتاج. لا تدمج اللقطة الثابتة بصرياً مع باقي المشهد، ما يعني أنه ستكون رديئة بصرياً. إضافة إلى أن هذا، يمكن للقطة الثابتة أن لا تتماشى مع اللقطة المصورة بكاميرا محمولة على الكتف، إذا ما كانت هذه في حالة حركة.

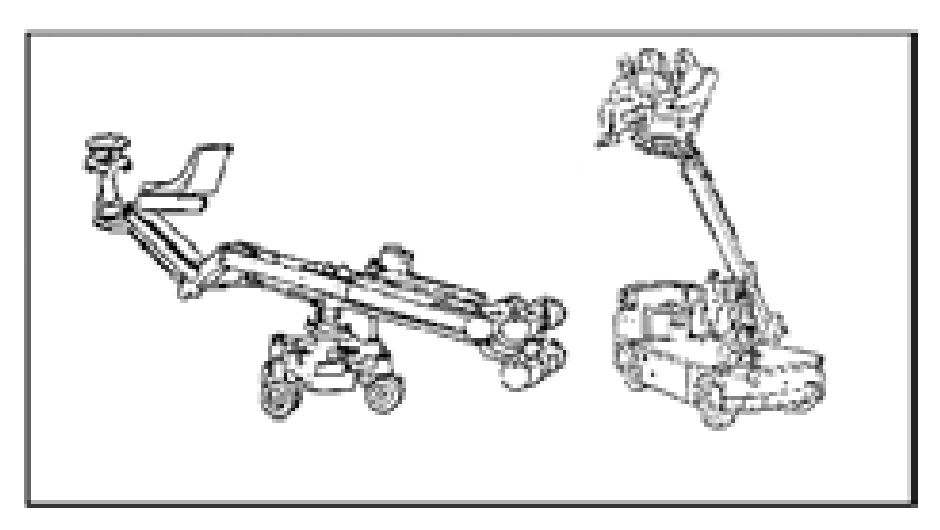
٥) على المستوى العملي أيضاً، يجب الإشارة إلى أن الكاميرا على الكتف هي شكل تصوير سريع، يساعد على تغطية مشهد كامل بمرونة فائقة. إذا ما كان السياق يسمح بذلك، يمكن، في تصوير الكاميرا المحمولة على الكتف أن يكون حلاً مثالياً عندما لا يكون هناك وقت للانتهاء من مقطع، بالرغم من أنه علينا استخدام هذه التقنية كمصدر أخير.

٦) تسمح الكاميرا المحمولة على الكتف أيضاً، بالتصوير في أماكن صعبة، حيث لا يكون محبذاً لفت الاهتمام، حتى لا تفسد طبيعية تصوير الحدث. هذه هي أحد أساسيات السينما الوثائقية.

- كخاتمة علينا الإشارة إلى أن الكاميرا المحمولة على الكتف ليست تقنية سهلة ولا تعطي دائماً النتائج المرغوبة. هناك مخرجون ركبوا قطار حداثة "دوغما"، بفكرة زائفة، إن الكاميرا المحمولة هي نوع من علاج جمالي. إن التكامل التعبيري للوضع في المشهد مع الكاميرا على الكتف، هو نفسه، أو أكثر تعقيداً من التقنيات التقليدية.

٣-٦-٦) الرافعة، الرأس الساخن، والـــ "motion control":

كانت حركة الرافعة تقليدية، عندما ترتفع أو الكاميرا تهبط، بسبب آلية الذراع الميكانيكي حيث يمكن أن يصل إلى ارتفاع سبعة أو ثمانية أمتار، وربما أكثر.



بالرغم من أنه تقليدي، اعتبرت حركة الرافعة عبارة عن ارتفاع أو هبوط فقط. إلا أن الرافعة تتحرك الآن بجهاز تحكم عن بعد، أو رؤوس ساخنة بثلاثة محاور، قادرة على تحقيق أي حركة تقريباً إذا ما تموضعت بشكل صحيح حول سكك.

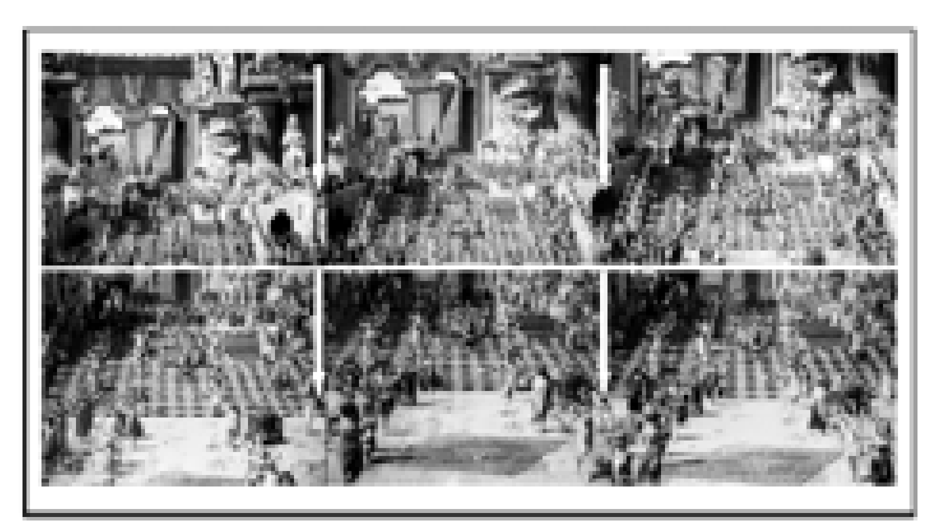
حركة الرافعة ربما هي الأقل طبيعية، الأقل شبهاً بالشكل البشري لاستقبال الواقع، ذلك لأننا نرى العالم في حالات قليلة من نقطة مميزة كهذه. الحركة الطبيعية للرافعة هي مراقبة الحدث من الأعلى والانخفاض حتى نقطة المشهد الذي يعنينا، (كما لو أن الأمر يتعلق بطائر منقضٍّ على فريسته).

من هذه الحركة الأصلية، وصلت الرافعات إلى تطور تكنولوجي كبير، مانحاً تعددات هائلة لاحتمالات الحركة. لننتقل لتحليل هذا التطور التكنولوجي التعبيري باختصار.

٣-٦-٦-١) تطور قدرة المناورة للرافعات: من غريفيث حتى الرأس الساخن.

١) الجمع مع ترافيلينغ: كما أشرنا، كانت الحركات التقليدية للرافعات عمودية، وقد جمعت هذه الحركات منذ بدء السينما مع التقدم والترجيع.

كان (غريفيث) في عام (١٩١٥) قد طلب بناء سكة قطار أمام الديكورات المذهلة في فصل بابل من "تعصب". وضع قاطرة في السكة التي كانت تسحب عربة، والتي كان يُرفع عليها مقعد حيث كانت الكاميرا موجودة لتعطي مكاناً للقطة الرافعة الأهم في السينما الصامتة. جمع إذاً بين حركة ترافيلينغ متقدمة بأخرى هابطة، كل هذا لتقديم مساحة ضخمة جداً.



كإضافة، سنقول إنه نظراً إلى الفشل الاقتصادي لهذا الفيلم، بقيت ديكورات "بابل" على وضعها لأكثر من عقدين محتلة مساحة وادٍ كامل تقريباً، دون أن تستطيع المنتجة إزالته نظراً للنقص المادي. اشترى المنتج (د. أوسيلتنيك) أثناء تصوير "ذهب مع الريح" هذه الديكورات

وأحرقها ليظهر حريق مدينة "أتلانتا". عندما كان "سكارليت و ريد" يهربان مع المولودة حديثاً في تلك العربة.

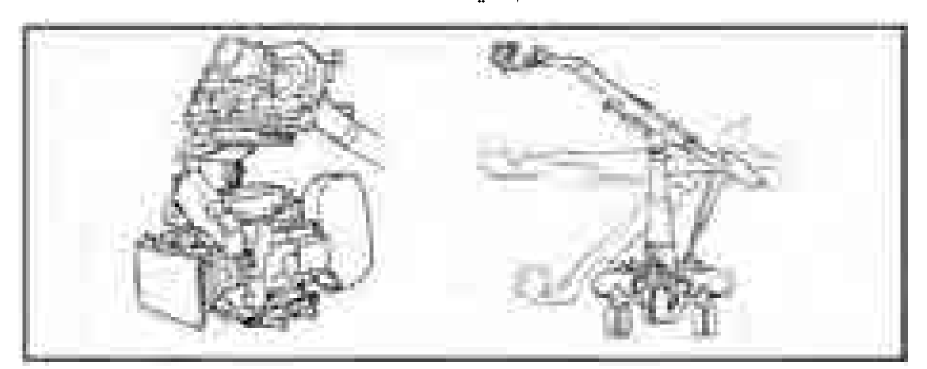
٢) التركيب الثلاثي والديكورات المتحركة: بدأ هذه الطريقة (غريفيث)، وبالرغم من أن (هيتشكوك) خطف أنظار العالم بحركة رافعة مذهلة في فيلم "براءة وشباب" (١٩٣٧)، كان (أورسون ويلز)، مع المصور المشهور (غريغ تولاند)، الذي طور الإمكانيات التقنية للقطة رافعة حتى حدودها القصوى في الفيلم الأسطوري "المواطن كين". (سنحلل لاحقاً بعضاً من هذه الحركات).

نسمي تركيباً ثلاثياً لتلك الحركة للرافعة، التي تجمع الهبوط أو الصعود، مع التقدم أو التراجع لترافيلينغ، والتفاف أفقي وعمودي لبانورامية. شكل الحركات في هذا التركيب الثلاثي هو تقريباً لا منتهي. هذا النوع من الحركة من دون شك هو الأعقد فيها كلها، على افتراض أن العمل في فن الرقص يتطلب إضافة إلى الكاميرا والممثلين، تعديل الديكورات في العديد من المناسبات لإعطاء مكان للكاميرا. كانت تسمى الديكورات المتحركة ب (wild walls).

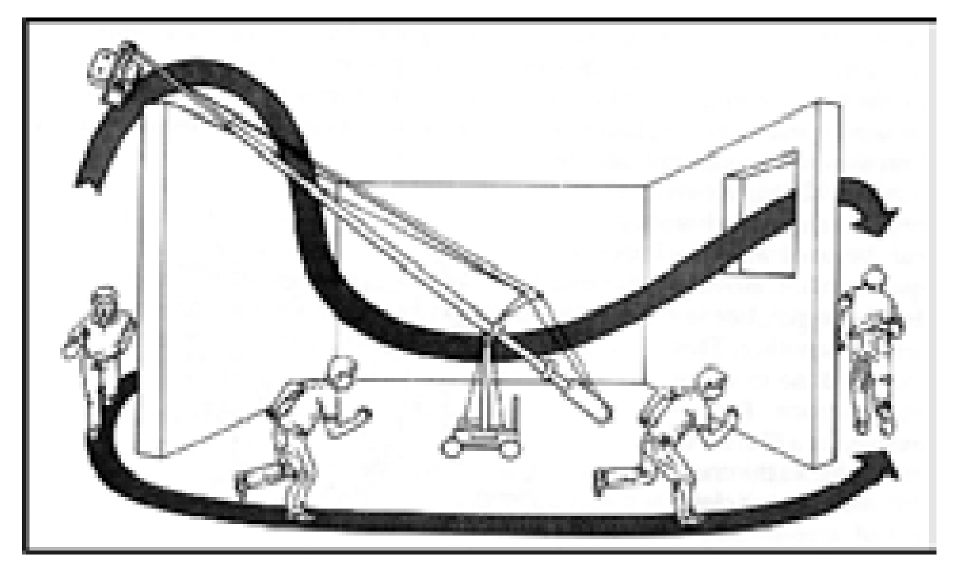
في هذا النوع من الحركات، كان رجل الكاميرا ورجل الإضاءة يركبان في الرافعة على ارتفاع عالٍ في الكثير من المرات، وبمخاطرة جسدية حقيقية عند التحرك بين ديكورات غير ثابتة وإضاءة ثقيلة. كانت تنتهي الإعادات لهذه الحركات المعقدة بحدوث دوار للمصورين الجدد، مما أدى إلى ظهور أنظمة التحكم عن بعد، الأقل وزناً وثمناً، وأكثر فاعلية لتنتهي بالسيطرة خلال الثمانينيات بشكل كبير بسبب التأطير ومتابعة الإضاءة عبر شاشة تلفاز.

٣) الرأس الساخن والمحور الثالث: بظهور المساعد، ومصور الكاميرا والإضاءة من خلال التحكم عن بعد. يقود المصور بجهاز تحكم، رأس

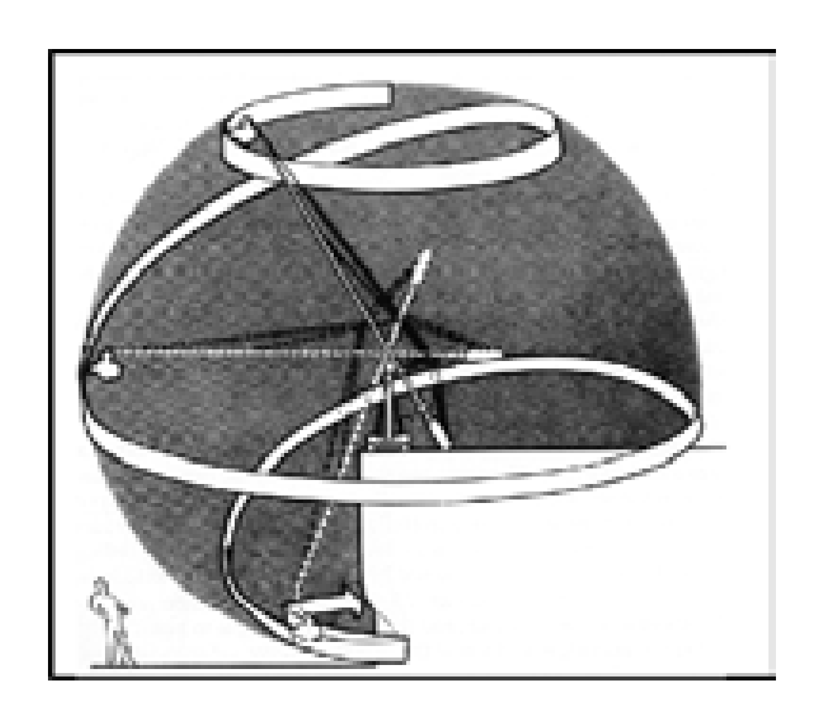
الكاميرا في حركاته البانورامية. بينما عامل العربة يدفع الرافعة بالترافيلينغ، رافعاً أو خافضاً إياها. هذا النوع من الرافعة هو ما نسميه "رأس ساخن". هذا المصطلح هو تقليد حرفي للمصطلح الإنجليزي " hot head"، كما يسمى هذا النظام في (الولايات المتحدة).



معنى هذا أن المصور ومساعده لن يعودا للركوب معاً مع الكاميرا، مانحين لآلية العمل خيارات كبيرة، تسمح للكاميرا بعبور مساحات ضيقة، من دون مخاطر جسدية، ولا ديكورات متحركة.



كما يمكن أن نلاحظ في الرسم السفلي، درجة حرية الرؤوس الساخنة هي غير محدودة تقريباً.



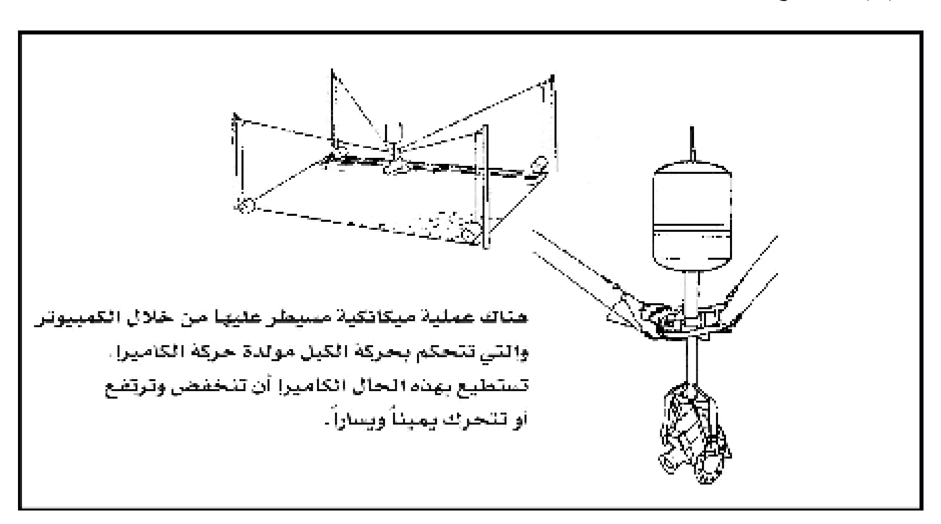
بعض هذه الرؤوس الساخنة لها إمكانية إدخال الحركة من الكاميرا فوق ما يدعى المحور الثالث. جمع (هيتشكوك) في "بسيكو" حركة رافعة مع التفاف في المحور الثالث، لإنتاج تأثير حلزوني للتفريغ المائي في الحمام، حول العين الميتة لـــ (ماريون كرين).



تمنح الرؤوس الساخنة، حالياً، التفافاً من (360 درجة) للمحاور الثلاثة في المحور Z.

٣-٦-٦-٢) أنظمة خاصة لتوجيه الكاميرا: سكاي كام، ريل كام، ومشين كونترول:

نظام السكاي كام، هو لتوجيه الكاميرا من خلال مجموعة أسلاك حديدية مشدودة.



يسمح "الريل كام" أو "السكاي كام" بقيادة الكاميرا من خلال ديكورات معقدة، كصواري سفينة شراعية في فيلم تاريخي، أو من خلال أنابيب ضيقة، أو مجارٍ في فيلم رعب.

يستخدم الريل كام سككاً صغيرة، عرضها حوالي خمسة عشر سنتيمتراً، لقيادة الكاميرا من خلال ديكورات لمساحات ضيقة. يمكن وضع السكك أفقياً وعمودياً، ما يجعل هذا النظام يرتفع أو يهبط، أو ببساطة يتقدم أو يتراجع.

كلا النظامين لهما تركيب معقد نسبياً حسب اللقطة، لكن نتيجته مذهلة بجنون. قلة هم التقنيون المختصون بهذا النوع من الأنظمة وأجورهم عالية.

"المشين كونترول" هو نظام توجيه الكتروني للكاميرا. الترافيلينغ كما الرافعة ورأس الكاميرا هي مقادة من أجهزة متصلة بكمبيوتر. ما أن تحدد

الحركات حتى يمكن التصوير عن طريق الذاكرة ولإعادة بدقة كل المرات التي نرغبها.

كخاتمة للتطور التكنولوجي للأنظمة المختلفة للرافعة، نقول: علينا أن لا ننبهر بهذه التطورات التي تستخدم حالياً في الأنظمة المتطورة من التصوير موجهة من الكاميرا. ويجب ألا نفكر أنه بدون رأس ساخن لن نكون قادرين على إخراج فيلمنا الخاص. عانى كل السينمائيين في بداياتهم من نقصان الوسائل. وعادة، ما يكون هذا النقصان في الوسائل، شاحذا للخيال، ما يجعل من بعض المصاعد الشفافة لبعض المراكز التجارية بدلاً من الرافعات المكلفة في بعض المناسبات، وبنتائج مقبولة.

تحقيق هذا النوع من الحركة في السينما الحالية، مبرر في حالات عدة، فقط بسبب روعتها بذاتها. مع ذلك، فالإمكانيات التعبيرية للرافعات كانت مستكشفة عبر تاريخ السينما. سنتابع تحليل هذه الإمكانيات لاحقاً، وهي التي يجب أن تبرر هذه الحركات.

٣-٦-٦-٣) صفات تعبيرية لحركات الرافعة:

١) كما درسنا سابقاً في الزوايا المنخفضة، إن لقطة الرافعة ترتبط بالمعرفة السردية لروعتها، ولطريقتها بالاقتراب من المشهد.

عندما نؤكد، من هذه الناحية، أن حركة الرافعة غير متماثلة مع النظرة البشرية، فإننا نشير إلى أن المتفرج على أن يتموضع، من خلال الانطباع الأولي، لوضعية يجبر عالية كالذي يعرف كل شيء ويرى كل شيء، ويتحرك من خلال الجدران بحرية تامة. هذا الموقف، مناقض تماماً للذاتية الشخصية للمراقبة البشرية.

عندما عالجنا التأطيرات المنخفضة كمصدر لتعزيز المعرفة، وضعنا كمثال: الانخفاض الرائع للكاميرا متابعةً الريشة في طيرانها في

"فورست غامب". رغم أنه توجد أمثلة كثيرة، حيث لا يجب على الحركة أن تكون في حالة هبوط. في اللقطة المشهدية في "عطش للشر"، يمكن استخدام الرافعة كشكل من أشكال السرد المعرفي، حيث تمنحنا تفاصيل تجهلها الشخصية نفسها.



في الكوادر الأولى من المشهد يظهر أن ثمة شخصاً يحضّر مؤقت قنبلة، وإثر انتباهه لوصول الضحايا، يضعه في حقيبة السيارة المكشوفة البيضاء. ترتفع الكاميرا بعد ذلك، ومن الأعلى تظهر السيارة كما لو كنا الشهود الوحيدين للجريمة. بعدها، تطير الرافعة فوق جدران الأبنية وتلتقط حركة السيارة، واضعة إيانا في موقف مميز لمراقبة الأحداث، حيث نعرف ما الذي سيحدث، وهو ما تجهله الشخصيات.

لاحظوا استخدام العدسة المنفرجة، التي تمنحنا زاوية واسعة للرؤية، وعمقاً شديداً للحقل. يمكننا بالتالي أن نخمّن جمالية السرد المعرفية. إضافة لـــ (ويلز)، أحد كبار المخرجين الذين استخدموا الرافعة ببراعة لإمكانياتها كان (ألفريد هيتشكوك).

٢) تنخفض الكاميرا في لقطة الرافعة من فيلم "محكومون"، من لقطة عامة للصالة في منزل (أليكساندر سيباستيان)، إلى لقطة تفصيلية لمفتاح في يد (أنجريد بيرغمان)، لتوضح أحد أهم النوعيات التعبيرية لحركة الرافعة: الهبوط من العام إلى الخاص، لكن أيضاً من النص إلى النص الضمني، مما هو ظاهري إلى ما هو عميق.



بالنسبة لهذه اللقطة، قص (هيتشكوك) على (تروفو): "إنها لغة الكاميرا التي تحل محل الحوار. في فيلم (محكومون) فالحركة الكبيرة للكاميرا تقول بالضبط: "هنا لدينا استقبال يحصل في هذا البيت، لكن لدينا هنا دراما ولا أحد يشك في ذلك، وهذه الدراما تتواجد في فعل واحد، في موضوع صغير: في "هذا المفتاح".

يعود (هيتشكوك) في فيلم "براءة وشباب"، ليكرر هذا الفعل نفسه. في محاوراته مع (تروفو) كان يبرر ذلك كمصدر لإعطاء معلومات للمتفرجين. (هيتشكوك): "بالنسبة لـــ (براءة وشباب)، سأعطيك مثالاً لمبدأ تشويقي. يتعلق الأمر بإعطاء معلومة إلى الجمهور، لا تعرف الشخصيات شيئاً عنها بعد.

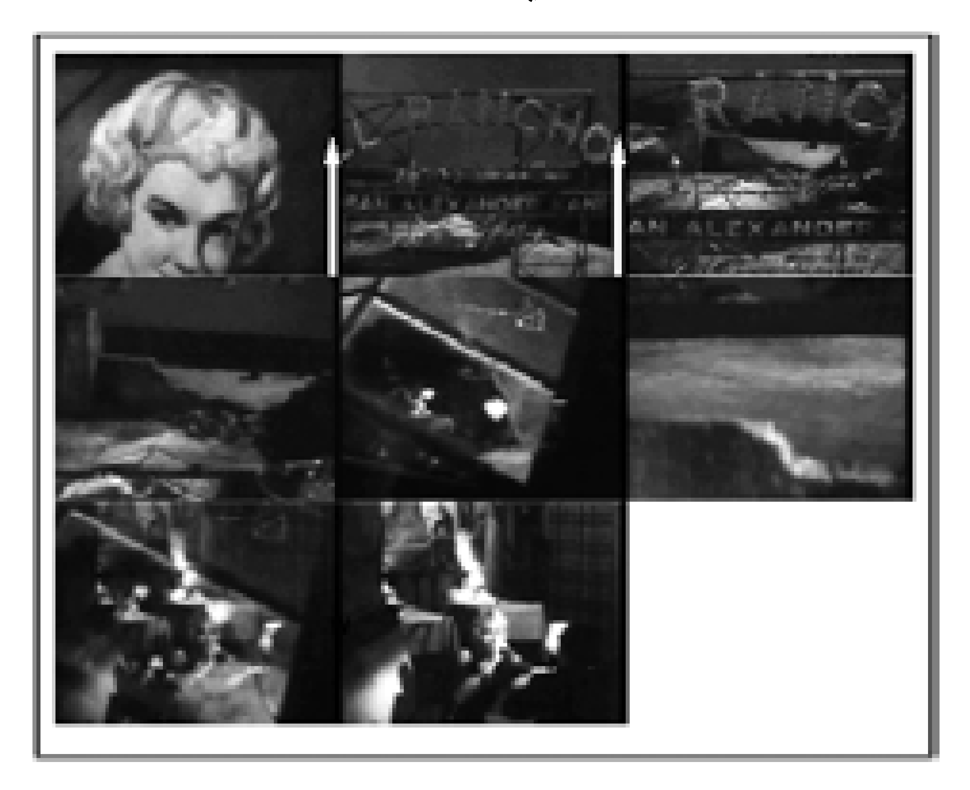
نتيجة لهذه القاعدة، فالجمهور يعرف أكثر من الشخصيات، ويمكنه أن يطرح على نفسه السؤال بقوة أكثر: "كيف يمكن حل هذا الموقف؟"



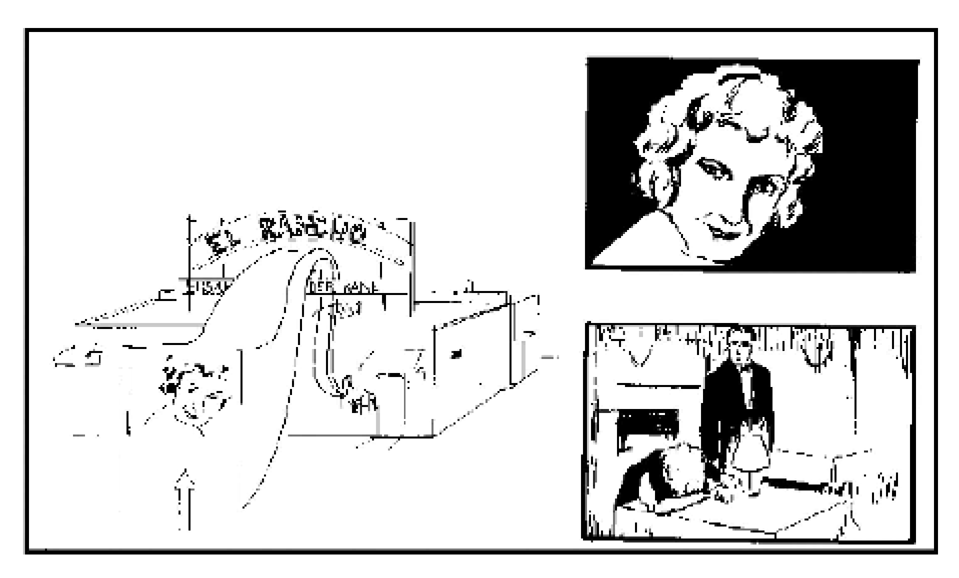
"وضعت الكاميرا في المكان الأكثر ارتفاعاً في الصالة الكبيرة في الفندق بالقرب من السقف، ثم عبرت صالة الرقص الكبيرة محمولة على الرافعة. عبرنا بين الراقصين، حتى وصلنا إلى المشهد، حيث يوجد الموسيقيون السود. ثم عزلت أحدهم. استمرت الكاميرا تلاحق حتى لقطة قريبة للموسيقي، وتتقدم حتى تملأ عيناه الشاشة، وفي هذه اللحظة يغمض الموسيقي عينيه. إنه الشهير"تيك" العصبي. كل هذا في لقطة واحدة. الآن سيسأل المتفرج: كيف سيستطيع المتسكع والمرأة اكتشاف المجرم؟

كما يمكن ملاحظة المشهد في اللقطة السابقة، حيث يمكن لحركات الرافعة أن تأخذنا من لقطة كبيرة عامة، إلى لقطة تفصيلية. الانتقال من العام إلى الخاص، من النص إلى النص الضمني، وهو أحد المبادئ الأساسية الوظيفية لحركات الرافعة.

٣) إضافة إلى هذه الوظائف السردية، تمنح لقطة الرافعة المتفرج الشعور بالأبعاد الثلاثة، مقسماً اللقطة على الشاشة بشكل عرضي، ووالجاً في العمق في المساحة الفيلمية. يمكن ملاحظة هذه الفكرة تماماً في "المواطن كين"، حيث تحلّق الرافعة، في جو شاعري وعظيم، فوق الديكورات من دون وجود أي حاجز.

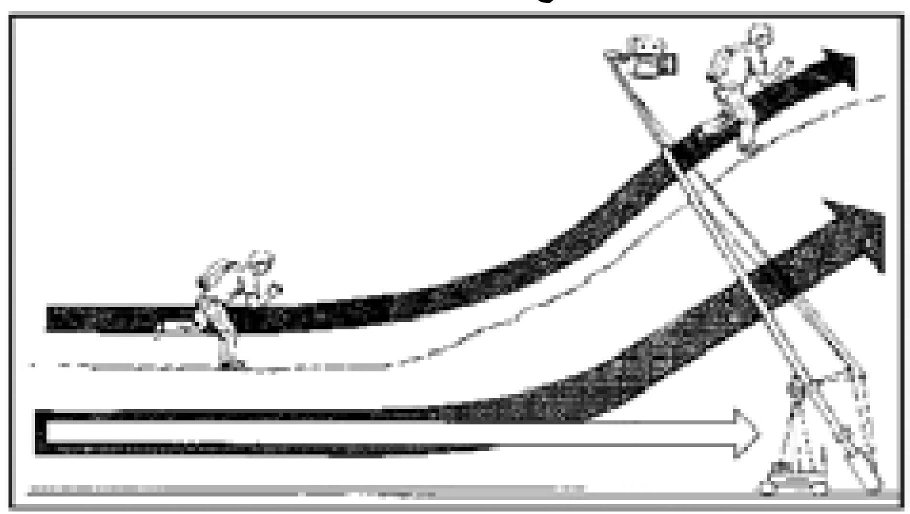


لاحظوا كيف تعبر الكاميرا المركز المضيء وتتساب عبر مدخل إلى المكان، لنرى المغنية (سوزان أليكساندر)، الزوجة الثانية لـــ"كين". تُظهر هذه اللقطة تماماً التطور الذي وصلت إليه تقنية الديكورات المتحركة، كي توحد في المونتاج الحركات التي صورت منفصلة.



٤) لقطة الرافعة المستخدمة في بدء مشهد ما، ستضخم الفكرة التي تقود نظرتنا، في الوقت نفسه تحدد أجواء وجغرافية الديكور. يستخدم (بريان دي بالما) في "ثمن القوة" (١٩٨٣) حركة رافعة، بشكل نظامي، كلما بدأت لقطة جديدة ودخل ديكور جديد.

٥) بالرغم من أن لقطة الرافعة، لطبيعتها، ترتبط بالسرد المعرفي، لتميز موقع المراقبة فيها، إلا أنه يمكن استخدام الرافعة في بعض الحالات لسرد مشكلة ذاتية، لتتبع الشخصية ، ومشاهدة ما تراه.



الرسم في الصفحة السابقة، تركض شخصية من مكان ما وهي مُتابعة برافعة. يجهل المتفرج كما الشخصية، ما يوجد هناك في الجانب الآخر. تكتشف الشخصية والمتفرج عند الوصول إلى قمة الطريق، في الوقت نفسه، أن في الجانب الآخر للطريق هناك، مثلاً، قرية صغيرة وهي ملاذه. لقد سمحت الرافعة بتحقيق لقطة، حيث يكتشف البطل والمتفرج شيئاً ما في الوقت نفسه. هذا ما ندعوه سرد ذاتي أو موضوعي.

يستخدم (سبيلبرغ) في فيلم "أي تي"، حركة ارتفاع للرافعة لتقليد حركة رقبة "أي تي"، عندما يطل على طرف طريق ويكتشف أضواء قرية اليوت. هذا مثال عن كيف يمكن لحركة رافعة تعزيز رؤية موضوعية لشخصيات معينة خاصة.

في فيلم "فندق المليون دولار"، (٢٠٠٠)، يدخل (فيم فيندرز) السرد من خلال انخفاض رائع من واجهة مبنى، حيث يدمج المستقبل والحاضر السردي، في الوقت نفسه، و يعلمنا بالطبيعة السماوية للسارد، توم ــ توم، (جيريمي دافيز). يعطي هبوط الكاميرا بحد ذاته إحساساً ذاتياً، بما أن هذه اللقطة متحدة مع انتحار توم - توم، قافزاً في الفراغ.



في فيلم "السماء فوق برلين"، يبدأ (فيندرز) الفيلم بلقطة مشابهة للسابقة. يتعلق الأمر برؤية ملاك مقترباً إلى المشهد. كلا المثالين يدلان على الميزة التي يحققها استخدام الرافعة بالسرد.

٦) أحياناً، عندما يبدأ فيلم بهبوط رافعة، مألوف أيضاً أن ينتهي بارتفاع، أو ابتعاد عن الموقع. تساعد هذه التقنية على تعزيز فكرة الدائرية والإقفال، بما أنه يفترض إعادة تحديد للترتيب السابق للسرد. بالتالي، يمكننا فهم أن هبوط الكاميرا، باستثناء أشياء سماوية، يفترض ابتعاد الرواي الذي يمكننا استخدامه بشكل حاسم.

٧) أيضاً، على المستوى العملي، يفترض وضع الكاميرا في رافعة، إعطاء حركة كبيرة لها، مما يمكن أن يجعله مستخدماً كحمّالة كاميرا متحركة، ليمكن إعادة موضعتها بسرعة من جديد. كانت الكاميرا في (هوليوود) القديمة توضع بشكل نظامي في الرافعة، للتمكن من إعادة موضعتها بسهولة نسبياً، بالرغم من وزنها الثقيل.

٣-٦-٦-٤) استنتاجات حول آلية وتعبيرية حركة الرافعة:

في حالات عدة، يطالب المخرجون الجدد برافعة في التصوير لمجرد هدف وحيد، هو منح روعة للقطات المصورة. هذا التبرير ليس خاطئاً تماماً، رغم أنه يفترض التقليل من الاحتمالات التعبيرية للرافعة. في حالات أخرى، الرافعة تعطي حضوراً للتصوير فقط، بما أنها مستخدمة في حمالة كاميرا متحركة، كما في (هوليوود) القديمة، تستخدم لتصحيح أو استدراك وضعية الكاميرا بسهولة نسبية. حللنا في الصفحات السابقة الاستخدامات الأكثر شيوعاً للرافعة. ويجب أن نفهمها بشكل أوتوماتيكي بينما نقرأ السيناريو المكتوب، ونترجم في ذهننا الكلمات إلى مواقف في صور سينمائية.

يجب تحضير حركات الكاميرا. على عكس ما يُعتقد في (أوروبا)، عامل الرافعة هو محترف في غاية الدقة حيث يمكنه أن يساعدنا على تحديد حركاتنا، واختيار المواد المناسبة. في هذا التحضير، بالإضافة للمخرج يجب حضور المصور. بين كلا التقنيين يمكن تحديد الاحتمالات التي يمكنها تقديم ديكور لحظة صنع الحركة. في حال عدم وجود تحضيرات، يمكننا إيجاد مفاجآت غير سارة أثناء التصوير.

٣-٧) قوانين التركيب المحيطي

٣-٧-١) المحور، أو خط الحدث: تعريف.

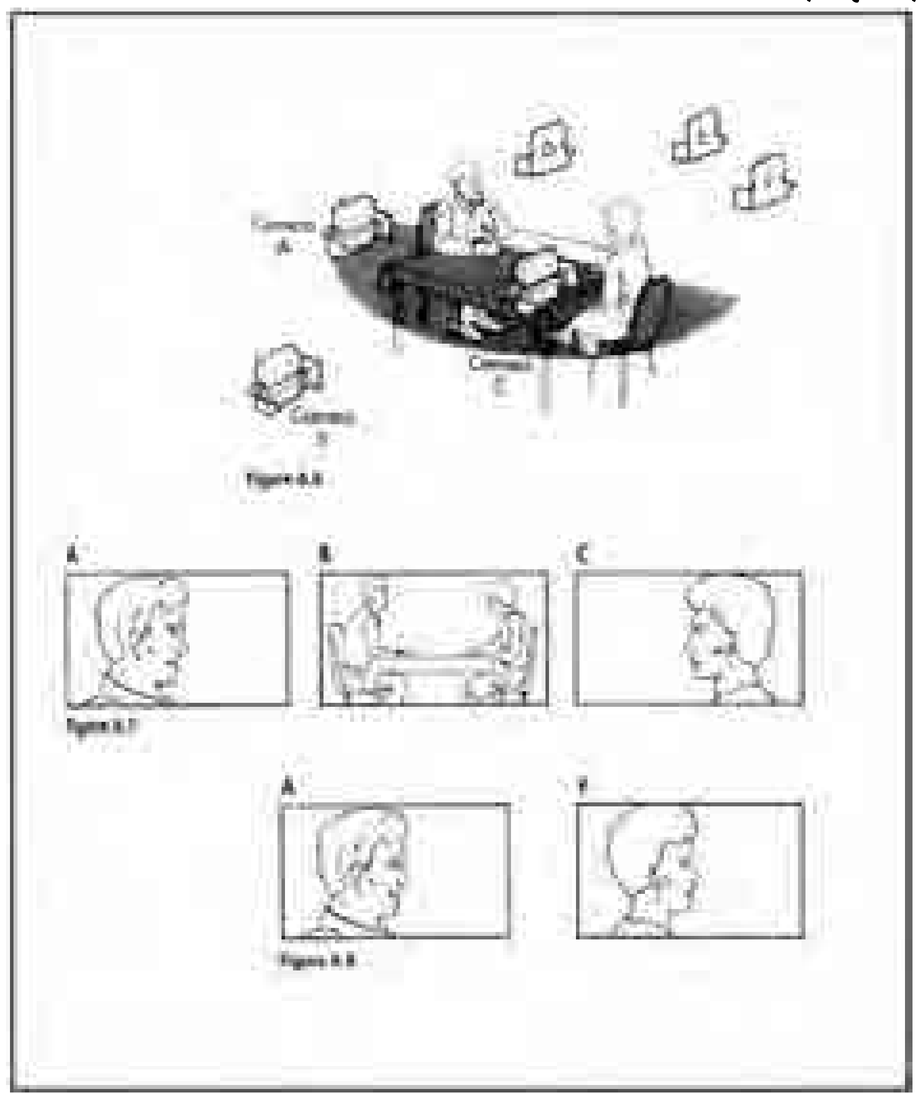
مثلما يشير اسمه، فالمحور هو خط حيوي ينشأ كنتيجة للحدث المسيطر في المشهد. يقسم هذا الخط المساحة إلى نصفين دائريين من (١٨٠ درجة) التي تسهل لنا ترتيب زوايا الكاميرا، لنحافظ على التماسك المحيطي خلال التقطيع، إضافة إلى وظائف ثانوية مثل: تنظيم التصوير في حقول. المحور، أو خط الحدث، يدعى أيضاً قانون الــ (١٨٠ درجة).

لنفترض أن شخصية ما تمارس المشي في حديقة. فعل المشي هو الحدث الرئيس الذي يحدد محور الحدث. سنضع الكاميرا في اللقطة الأولى للمشهد إلى جانب المحور بينما تعبر فيها الشخصية الإطار من اليسار إلى اليمين. في اللقطة التالية سنضع الكاميرا في الجانب الآخر للمحور وسنحصل كنتيجة على لقطة تعبر فيها الشخصية الإطار من اليمين إلى اليسار، أي عكس الاتجاه. لكننا سنكون قد كسرنا اتجاه حركة الشخصية، وسيبدو أن هناك قفزة في الزمن ليعود الشخص إلى بيته متعباً.

يحدث الشيء نفسه عندما تظهر شخصيتان تجلسان إلى طاولة وتنظر كل منهما إلى الأخرى. ستحدد النظرة الحدث المبدئي، وبالتالي محور الحدث. إذا كان في لقطة مضادة وقفزنا على المحور سيبدو أن الشخصيتين لا تنظر أحدهما إلى الأخرى، لأن خط نظراتهما لن يتقابل، أي إن الاثنتين ستنظران من اليسار إلى اليمين أو العكس، ولكن ليس أحداهما من اليسار إلى

اليمين، والاخرى من اليمين إلى اليسار. احترام قانون الـــ (١٨٠ درجة) هو أساسي عند ساعة التقطيع للمحيط إذا كنا نريد إعادة بناء هذا المحيط بعد ذلك بشكل متماسك.

لنلاحظ الرسم التالي، كيف أن اللقطة لوضعية الكاميرا F قافزة على المحور مقارنة مع وضعية الكاميرا A. لن تبدو الشخصيتان تنظران إلى بعضهما بعضاً.



مشكلات ناتجة عن قفز المحور. لقطة، لقطة مضادة وخط الرؤية

٣-٧-٢) محاور النظرة ومحاور الحركة.

في الحوار التقليدي بين شخصيتين جالستين إلى طاولة، سيتحدد محور نظرة واضح بينهما. إضافة إلى أنه ستوجد علاقة سيكولوجية بين الشخصيات، قصدية أو درامية. هذه العلاقة بين الشخصيات لا تحدد فقط زاوية ارتفاع الكاميرا، العدسات، أو الإطار، وإنما يجب أن تؤثر عند لحظة اختيار جانب أو آخر من المحور.

سيأتي اختيار جانب أو آخر للمحور مشروطاً باهتمام المخرج، حيث شخصية تنظر "قراءة مضادة"، أي، من اليمين إلى اليسار.

يمكن أن يحصل، كما في سينما "ياسوجيرو اوزو"، حيث لا أحد من الشخصيات تنظر إلى الأخرى، أو بكل بساطة لا تنظر الشخصيات إلى بعضها بعضاً لأي سبب كان. على أي حال سيكون هناك محور قصدي، حيث سيتابع محدداً خط الحدث الذي علينا احترامه. يمكن أن ندعو هذا النوع من المحاور أيضاً، محوراً ضمنياً. وهكذا، فالمحاور ليست فقط محددة من الحركات، أو من النظرات، وإنما لقصد النظرة أو الحركة نفسها.

محاور النظرة هي نسبياً متقلبة، أي، إذا كانت النظرة غير ثابتة حول موضوع أو شخص، أو كانت النظرة تطوف حول ديكور، يتقدم المحور إذاً ويتطور إلى جانب النظرة.

محور الحركة: هو ذلك الذي يخلق من اتجاه إعادة تغيير المكان الذي يشكل الحدث المسيطر في المشهد. كما في محاور النظرة، فاختيار جانب أو آخر لمحور الحركة، ليس مسألة غير مطروقة. لنتذكر أنه، حسب حركة الشخصية من اليسار إلى اليمين، أو العكس سيعطي ذلك أثراً في المتفرج، الانطباع "للذهاب" و"القدوم".

أيضاً، مثلما يحصل في النظرة، فالحركة من اليمين إلى اليسار هي أكثر عنفاً للمتفرج. في المطاردات بين شخصيات أو سيارات، تلعب محاور

الحركة دوراً أساسياً عند لحظة خلق التأثير. من الواضح إذا ما كان المطارد يهرب من اليسار إلى اليمين، فإن المطارد يجب أن يحافظ على هذا الاتجاه. على لقطات الكاميرا أن تحترم قانون الـــ (١٨٠ درجة)، إلا إذا كنا نريد إعطاء شعور أن كليهما سيتقاطعان أخيراً، أو على العكس سيبتعدان.

لاحقاً، سنراجع بعض الحالات لولادة المحاور، لنفهم بشكل رئيس التداول المحيطي الذي يولده في الخطاب السينمائي.

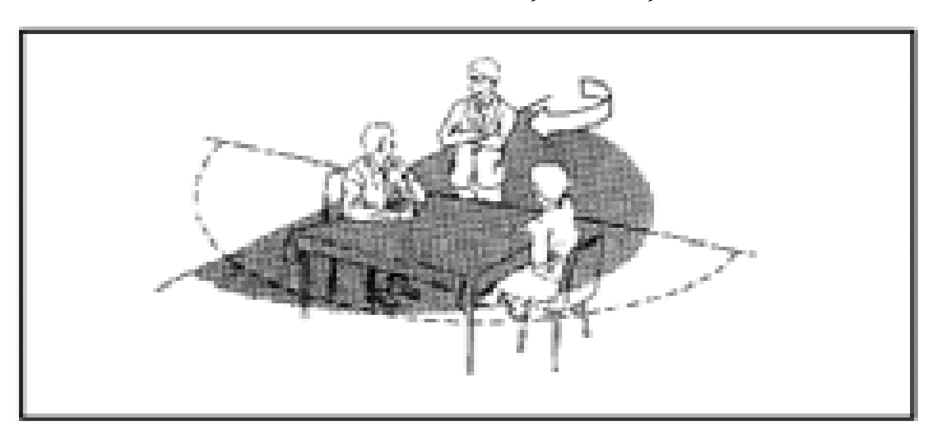
٣-٧-٣) ولادة محور جديد من خلال النظرة:

لنفترض أن شخصيتين تتحدثان جالستين حول طاولة، رجل على اليسار وامرأة على اليمين. عبر المخطط ينظر الرجل من اليسار إلى اليمين، والمرأة من اليمين إلى اليسار. هذا هو محور النظرة. لاحقاً سيدخل رجل ثالث من اليسار إلى اليمين.

لنفترض لحظة دخول الرجل الثاني، تحقيق هذا المشهد في لقطة قريبة لبروفيل الرجل الأول. عند سماع دخول الرجل الثاني، سيلف الرجل الأول رأسه، وبالتالي النظرة، محدداً محوراً جديداً. سيشكل المحور الجديد والمحور القديم زاوية (٩٠ درجة)، بمعنى أنهما رأسيان. اللقطة حيث الرجل الأول ينظر إلى الثالث تخدم كجسر بين كلا المحورين، سنسميها لقطة محور إرتكازي. لقطة المحور الإرتكازي: هي تلك التي تساعدنا على الانتقال من محور إلى آخر جديد، ومن هذا المحور الجديد إلى القديم.

يمكن رؤية الرجل الأول من الجانب الآخر للمحور القديم، وسيكون صحيحاً. إذا ما اختفى الرجل الثاني، وعاد الرجل الأول لينظر للمرأة، فالصحيح سيكون عمله من خلال اللقطة الإرتكازية.

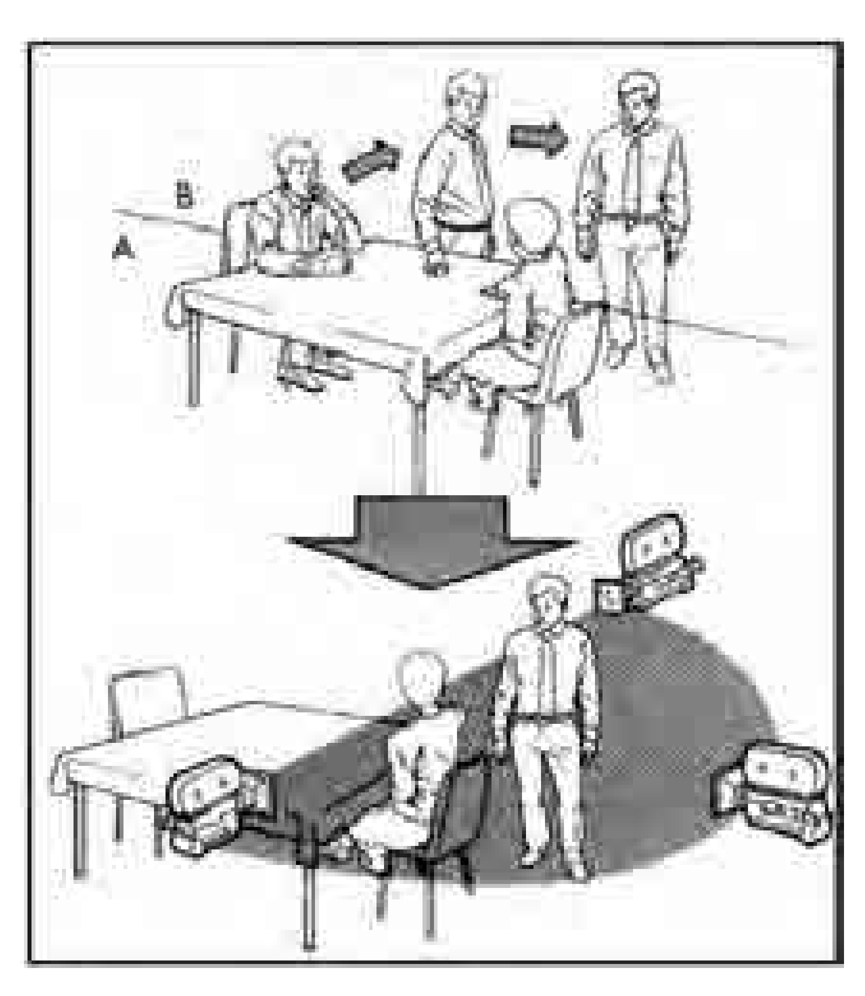
بالرغم من أنه نشأ محور جديد، ولكن إذا لم تنظر المرأة للرجل الثاني، فلا يجب إظهارها من المحور الجديد، وإنما من القديم، حتى لا يفقد المتفرج تموضعه محيطياً. هذه إذاً، لقطة إعادة تحديد المحيط.



ستكون اللقطة الإرتكازية تلك التي يمثلها موضع الكاميرا "A" في الشكل. يمكننا إظهار المرأة من المنطقة "X" محور قديم، ولكن حتى لو كانت صحيحة، أكرر، لا يفضل ذلك حتى يستوعب المتفرج المكان بشكل كامل. نظراً للتغيير في المحور، بإمكان الرجل الأول أن يظهر من أي منطقة من منتصف الدائرة الرمادية.

٣-٧-٤) إنشاء محور جديد عندما تعبر شخصية نفس المحور:

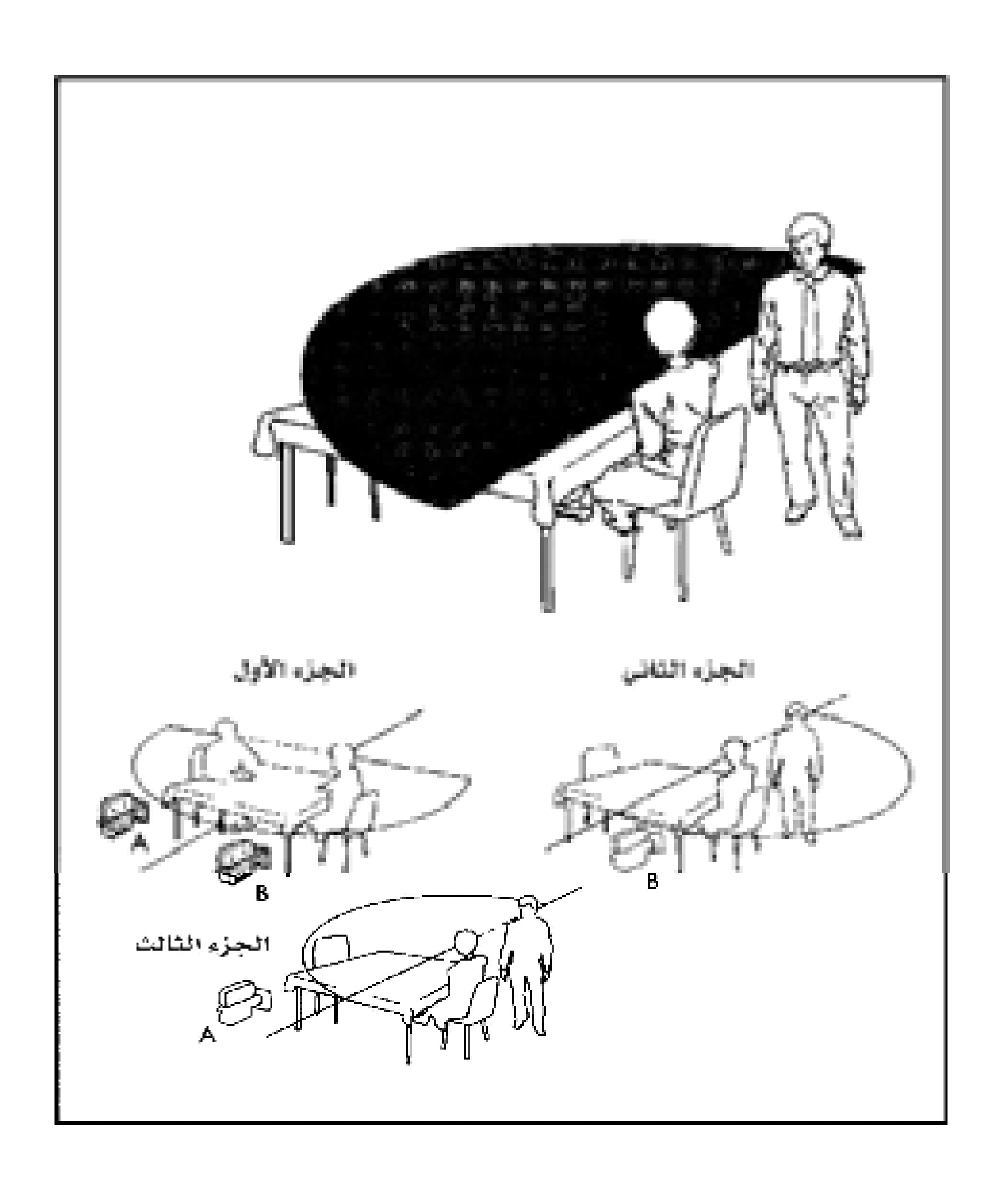
لنفترض أن الرجل سينهض ويعبر المحور إلى أن يعود للتوقف وينظر للمرأة. في اللحظة التي يبدأ فيها بالحركة، سيحدد هذا التناوب لموضعته كشكل رئيس في المشهد وبالتالي يحدد محوراً جديداً يجب الالتزام به.



في لحظة توقف الرجل وتطلعه إلى المرأة، يختفي محور الحركة هذا ويعود لينشأ محور نظرة. كما يمكن الملاحظة في رسم، توقف الرجل في الجانب الآخر للمحور القديم للنظرة، ما يعني أن المحور الجديد سيسمح بوضع الكاميرا في النصف الدائري الممنوع لخط النظرة القديم. شرط ضروري لإمكانية قفز المحور، هو أن حركة الرجل كانت قد شوهدت بشكل واضح حتى يستطيع المتفرج إعادة موضعتها.

اختيار اللقطة الإرتكازية، حيث ستتصادف في هذه الحالة مع اللقطة التي ستسمح لنا إعادة موضعة الممثل، ستشترط اختيار هذا الجانب أو ذاك

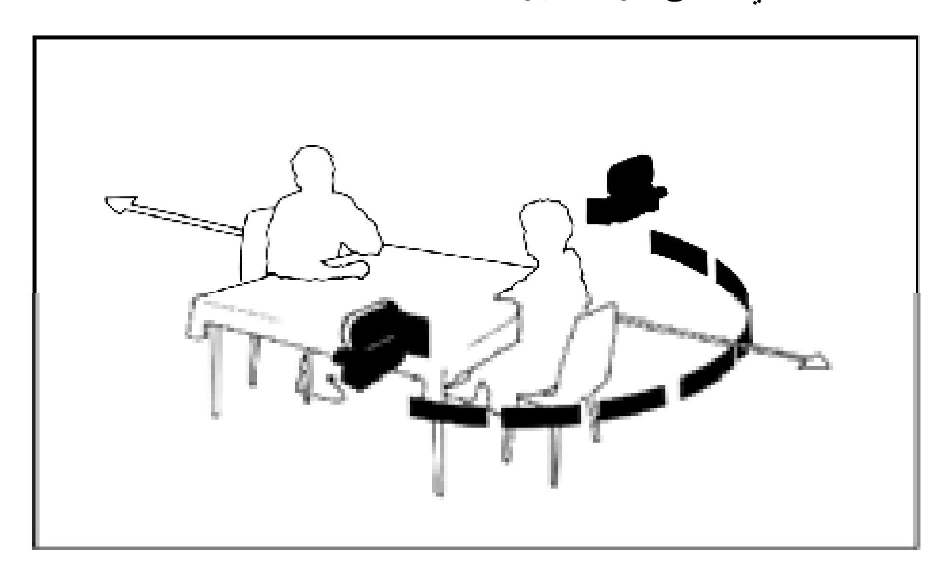
للمحور الجديد. لنلاحظ الرسم في الصفحة التالية، حيث اختيار وضعية الكاميرا "A" أو وضعية الكاميرا "B" سيحدد نصف الدائرة للعمل في المحور الجديد. سندعو هذا القانون: اختيار منطقة العمل، وسيرتبط مع نظرياتنا حول اتجاه النظرة.



٣-٧-٥) أساليب قفز المحور:

١) قفز المحور عندما تنتقل الكاميرا من نصف دائرة إلى أخرى:

يمكن للكاميرا عمل حركة بان أو حركة ترافيلينغ، رافعة أو أي شيء آخر، للوصول من نصف دائرة إلى آخر، محددة بذلك منطقة عمل جديدة، أي بمعنى قفز المحور.



ستصبح النتائج التعبيرية لهذا النوع من القفز للمحور وحركة الكاميرا متعلقة بالنظريات التي حددناها بالنسبة لاتجاهات النظر. لنفترض أن علاقة القوة بين الشخصيات تتطور حتى تعطي التفاتاً يمكنه أن يهمنا في تغيير الاتجاه لنظرات الشخصيات. يمكن لشخصية الفيلم أن تبدأ المشهد بشكل مُهدد، لكن ينتهي بأن تكون هي المُهَدَدة.

٢) قفز المحور عندما تكون الشخصيات هي نفسها التي تعبر المحور بحركاتها:

لنفترض أن الكراسي حيث تجلس الشخصيات هي لمكتب، وذات عجلات. إذا ما انتقلت إحدى الشخصيات جانبياً عند وجود الكاميرا في

حالة (اسكورثو)، سيعبرون هم أنفسهم محور الحدث، مفسحين المجال أو مشترطة موضعة الكاميرا.

٣) قفز المحور عندما تكون الكاميرا في المحور:

خيار آخر للانتقال من نصف دائرة إلى آخر، هو وضع الكاميرا فوق المحور نفسه، إما بشكل أوجي، نادير، من الظهر للشخصيات، أو مواجهة لهم تماماً. في حالة الحوار حول الطاولة، سيحتمل وضع الكاميرا المقابلة للشخصيات استخدام اللقطات الذاتية.

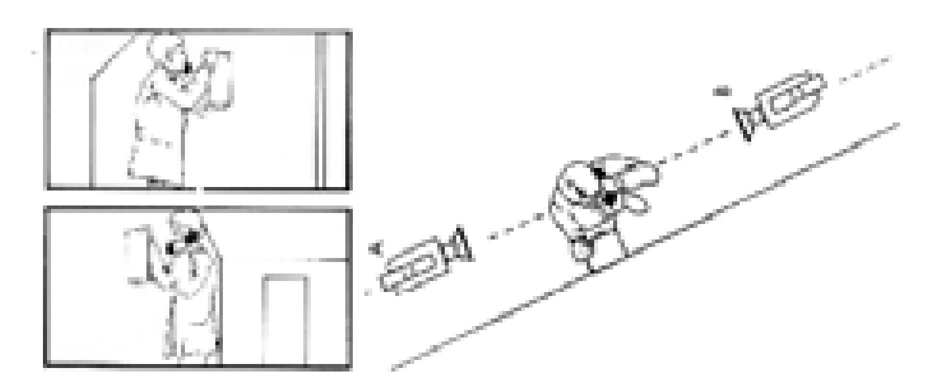
إذا ما نظرت كل من الشخصيتين إلى الاخرى، ووضعنا الكاميرا المواجهة لهما فوق المحور، علينا أن نجعل محور النظرة، مع المحور العدسي للكاميرا يتصادفان. هذا النوع من النظرة يظهر حضور الكاميرا ويعطي فهماً للمتفرج كملتقط لها، لذلك يمارس عملياً تحركاً طفيفاً على اليسار أو اليمين.

٤) قفز للمحور إدراج لقطة مصدر أو لقطات وصل:

عندما لا تكون أي من الأشكال السابقة للقفز على المحور ممكنة فهناك حل أخير، إدماج لقطة مصدر، وليس لها ضرورة، لكن مبررة سياقياً. يسمى هذا النوع من اللقطات لقطة مصدر. إذا ما كنا نصور صفاً، والمدرس يشرح والطلاب يستمعون ويكتبون ملاحظات، فسيتحدد بينهما محور واضح للحدث. إذا أدخلنا بعد لقطة المدرس والطلاب، لقطة تفصيلية لأحد دفاتر الطلاب، عند العودة للحدث الرئيس يمكننا صنعه في الجانب الذي يناسبنا من المحور. تمارس في هذه الحالة، اللقطة المصدر وظيفة مشابهة للقطة الإرتكازية.

٣-٧-٦) عدم وجود محور:

هناك لقطات حيث لا يوجد محاور للحدث، ليس لعدم وجود حدث، وإنما لأن هناك قرباً كبيراً بين المواضيع أو الشخصيات التي تمارسها، حيث محيط المحور غير موجود. المثال التقليدي هو قبلة بين شخصيتين، حيث لا يوجد محور للحدث، بما أن كلتا الشخصيتين متحدة جسدياً. إذاً في قبلة لا يوجد هناك محور. مثال آخر مشابه سيكون لشخصية تتكلم عبر الهاتف، الحدث ذاته بالتكلم في السماعة يشكل فقداناً جسدياً للمحور. كما يمكننا الملاحظة في الرسم التالي، يمكن استخدام مواقع للكاميرا المتقابلة من دون الوصول لإضاعة موضعة المتفرج.



٣-٧-٨) صراع بين المحاور. المحور المسيطر.

سنجد، تعايشاً في كثير من الحالات، بين محورين في الوقت نفسه والمشهد نفسه، محور لحركة، ومحور لنظرة. لنفترض أننا نصور مشهداً لحوار بين شابتين تسافران في سيارة مكشوفة. هناك محور لاتجاه السيارة، لكن في الوقت نفسه سينشأ محور للنظرة، قصدي كحد أدنى بين الشخصيتين.

الحيرة التي ستنشأ عند تحقيق اللقطة هي: أي من المحاور ستشترط التصوير، فلا يمكن صنع المشهد بمهارة إذا ما احترمنا كلا المحورين.

في المشاهد التي تصور فيها الشخصيات وهي تسافر، فمحور الحركة يجب تضمينه مع محور النظرة، التي تأتي محددة بالحوار، هو ما سيحدد التصوير، بالرغم من أن العمق يمر من اليسار إلى اليمين ومن اليمين إلى اليسار، بشكل متناوب في اللقطة - اللقطة المقابلة.

مثال واضح لهذا سنجده في فيلم "العراب"، لحظة صعود رجل المافيا "فانوشي" إلى الحافلة يبيع الشاب "فيتو كوروليوني" ألبسة مسروقة. القطعات وعرة أو فجائية؛ لأن الكاميرا تنتقل من جانب إلى آخر في محور الحركة، لكن عنف "فانوشي" أثناء صعوده إلى الحافلة مبرر بشكل كبير في هذه القطعات التي يمكنها أن تكون أنعم بإقفال الإطار، بشكل أن الشخصيات تغطّي العمق الذي يغير الاتجاه بعنف.

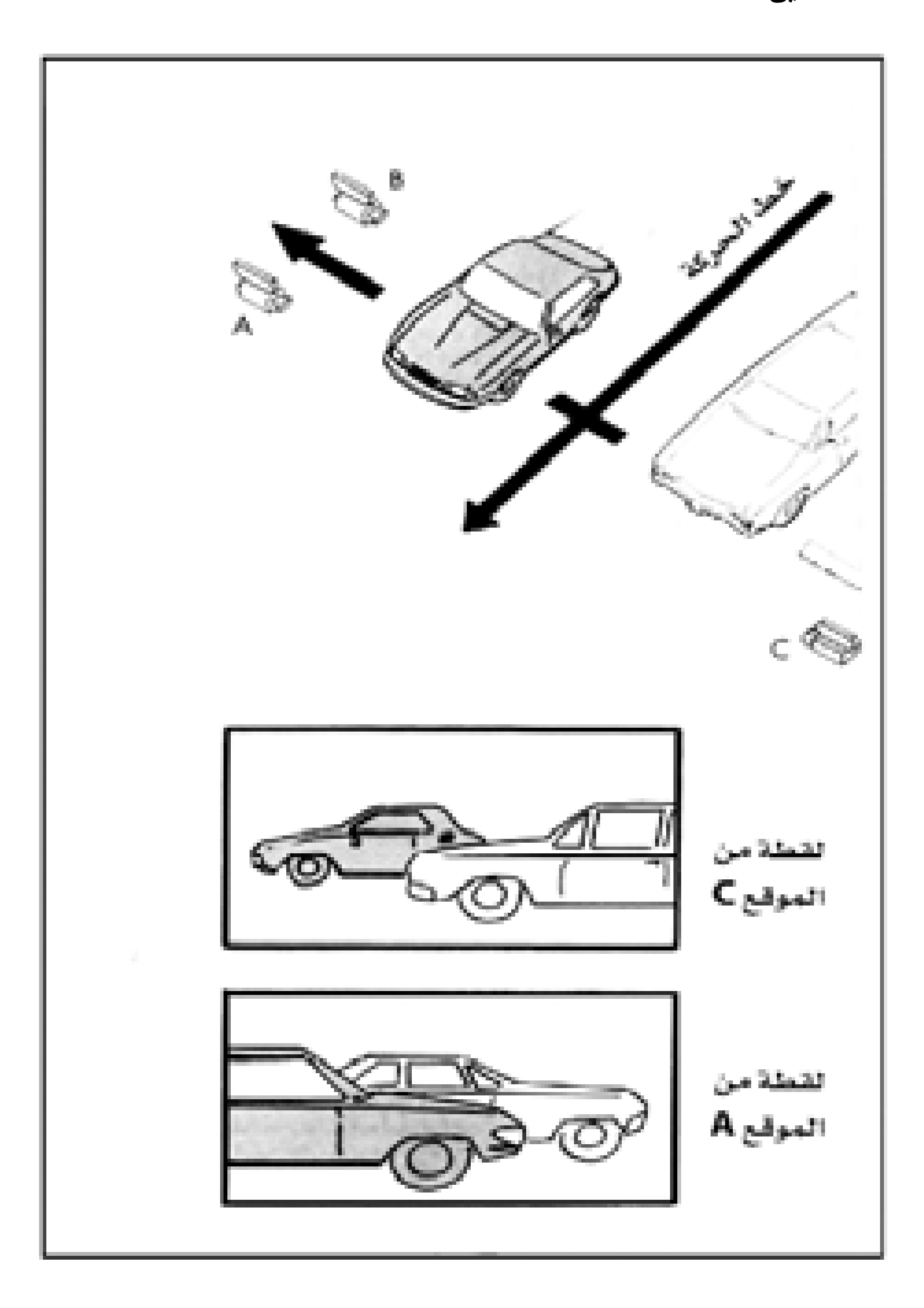
في اللحظة التي يوجد فيها تعايش بين اثنين أو أكثر من المحاور، علينا تحديد: أي منها المسيطر، وإجراء القواعد التي تسمح بإقامة المشهد من دون تشويش تلقي المتفرج.

٣-٧-٩) قفز المحاور. في البحث عن مونتاج بديل.

يجب أن يكون احترام قاعدة الـــ (١٨٠ درجة)، التي نذكرها كهدف للمحافظة على التماسك المحيطي، موضع تساؤل عند لحظة البحث عن النتائج الأفضل في المونتاج.

لنفترض أننا نصور سباقاً بين سيارتين، حيث تنتقل الخيارات من حالة لأخرى. المنافسة بين السائقين شديدة القوة. إذا ما قفزنا عن خط الحركة، من الوضعيات A و B بالنسبة لـــ C، كما هو موضح في الرسم في الصفحة

التالية، سنحقق ديناميكية أكبر، بالإضافة إلى استنباط محور ضمني لنظرة بين كلا السائقين.



وهكذا، فقاعدة الـــ (١٨٠ درجة) يجب أن تكون محل تساؤل في البحث عن نتائج ديناميكية للمونتاج. يمتلك المتفرجون حالياً ثقافة واسعة سمعية بصرية، حصلوا عليها نتيجة المجتمع الإعلامي الذي يحيط بنا، وبالتالي يمكنهم أن يقبلوا قفزات محور دون تغيير الوضعية، لا سيما إذا ما كانت قفزات لمحور الحركة.

يعرض (جون فورد) في "المهمة" تمريناً مهماً حول المحيط، مؤكداً على تعقيد أرضية المكان، لكن في الوقت نفسه يصنع استعارة حول سفر الشخصيات. القفزات المستمرة للمحور مستخدمة بشكل تعبيري للحصول على توصيل هذه الفكرة: تهيم الشخصيات في الصحراء باحثة عن مصير مجهول. يمكن لقفزات المحور أن تعطي فكرة حول فقدان الاتجاه وإضاعة للمحيط، عدم التماسك في النهاية، إذا كان هذا ما نقصد إيصاله.

٣-٨-١) وجهة النظر. مدخل إلى المفهوم السردي - الجمالي:

السينما كتعبير فني وريث للأدب، فقد استوعبت منها الأشكال التعبيرية، أي شكل السرد عبر وجهات نظر متعددة. هذا ما ندعوه موضوعاً تعبيرياً.

لنتذكر (دون كيشوت) كمثال معروف للجميع. نقطة النظر السردية تدور حول شخصيتين، (دون كيشوت) و(سانشو)، وكاتب تعبيري كـــ (سرفانتس). "في مكان في "لامانشا" لها اسم لا أريد أن أتذكره..." هي عبارة للكاتب نفسه، إذا كان لاحقاً يقص القصة من خلال عيون الفارس ومرافقه، وهي من التضاد لوجهات النظر حيث تلد دراما الفارس السائر. من خلال التضاد لوجهات النظر سندخل في النقاش لـــ "إذا ما كانت طواحين أو عمالقة ذلك الذي يشاهد في الأعلى". الأسلوب غير المباشر الذي يستخدمه (سرفانتس) للقص يصنع حدوداً لتماثله مع هوية الشخصيات، فهما لن ينتهيا

بالكلام مع القاريء كشخصية أولى. شيء مشابه لهذا يحدث في السرد السينمائي، فبإمكاننا أن نقص من وجهتي نظر: وجهة نظر الشخصيات، ووجهة نظر المخرج الكاتب نفسه.

٣-٨-٢) وجهة النظر الذاتية ووجهة النظر المعرفية. التناوب لوجهات النظر في الآلية السينمائية.

١) وجهة نظر الشخصيات. السرد الذاتي:

يتعلق الأمر بتبني رؤية أحد ما، أو عدة أشخاص، لإظهار أو معرفة عالم أحادي، القصة في النهاية. نسمي ذاتي لهذه الوجهة من النظر، لتضاد وجهة نظر الكاتب، التي نفترضها موضوعية. تشويه ذاتية الواقع نفسه لفلترة الشخصية التي تفرض نفسها على المنظور. عرض استثنائي لما سبق عرضه هو "راشمون" لـــ (أكيرا كيروساوا)، حيث اختلاف وجهات النظر المتضادة حول الفعل نفسه، البحث عن الحقيقة، مشكلة القصة الرئيسة للفيلم. (أنصح برؤيته لاستيعاب المفهوم).

إحدى الصفات الرئيسة لوجهة النظر الذاتية هي النظرة الانتقائية، التي توجه اهتمام الشخصية نحو عناصر معينة، مهمشة أخريات، ومعرّفة صفة الشخصية نفسها.

في لقطة مقابلة مع وجهة النظر الذاتية، المعرفية، أو التي يفترض أنها موضوعية، هي التماثل مع نظرة القاص، المخرج، أو الكاتب. يتعلق الأمر بوجهة غير مرتبطة بقوانين فيزيائية، وبالتالي قادرة على اختراق جدران، أراضي، طيران... الخ، و وبالتالي، تبّني، مواقع مراقبة مميزة للغاية. الفيلتر المفترض للشخصيات هو ملغى، ما يعني أن المتفرج يربط النظرة المعرفية مع الحقيقة، أو الكل. (لا أحد يشك بكلمة (سرفانتس)، لكن ربما ثمة من يشك بكلمات شخصياته).

نتيجة التناوب بين القص الذاتي، والسرد المعرفي تُخلق الاستراتيجيات التي تجسدها الخطابات السمعية البصرية. سنحلل تالياً الصفات الرسمية، خاصة في النهاية، لكل نوع للسرد، وهكذا، بعض التقنيات السردية المستخدمة لتعزز وجهة النظر.

٣-٨-٣) السرد الذاتي: التطابق مع سرد الشخصيات.

إن مسألة السرد من وجهة نظر شخصية لها هدف، إضافة إلى معرفة أفكارها، تماثل المتفرج مع هذه الشخصية. إن التماثل مع هوية الشخصيات: هو الآلية السيكولوجية التي تقدم للمتفرج الحالة المعنوية للشخصية، يجعله يعاني ويفكر كهذه الشخصية.

آلية التماثل مع هوية المتفرج - البطل هو رئيسي في السرد السمعي البصري ويحصل من خلال وسائل خاصة كما السيناريو والإخراج. إن لم يكن هناك تماثل ذاتي مع هوية الشخصية، فلن يشعر المتفرج أنه داخل القصة وستكون كل استراتيجياتنا السردية غير مجدية.

توجد في مرحلة كتابة السيناريو بعض التقنيات يمكنها أن تساعدنا على إنتاج تماثل هوية بين المتفرج والشخصية. عادة تكون هذه التقنيات متعلقة ببناء الشخصية:

١) تقديم شخصية طريفة، أو شخصية مميزة، غامضة... الخ، عادة تحرض إعجاب المتفرجين، حيث يجد المتفرجون أنفسهم فيه. لنتذكر شخصية (جيمس ستيورات) في "النافذة الخلفية"، كمثال على ما سبق طرحه.

٢) شخصيات في حالة ضعف. نحن دائماً في صف الضعيف وضد القوي. في (هيتشكوك) الذنب الكاذب هو أحد عناصر التماثل مع

هوية البطل. المتفرج يعرف عن براءة الشخصيات، ويعاني معها لإظهار براءتها. أساس السرد عادة يقدم شخصيات مُهانة، أو في لحظات ضعف، أو هدر حق . إعادة تحديد الترتيب الأصلي عادة تكون المهمة التي يجب أخذها للنهاية من ناحية البطل، الذي له أساس للتخلص من تماثلنا مع هويته.

٣) شخصيات تمارس أفعالاً أخلاقية مهمة أو نبيلة. لنتذكر شخصية "رينغو" في "المهمة". من خلال سلوكه في اهتمامه بالمرأة، كاسباً تعاطف الجمهور. إضافة إلى أن هذه الشخصية تبدو مثيرة لتميزها، التي سنقوم باكتشافها شيئاً فشيئاً من خلال الفيلم. أيضاً إلى جانب النقطة السابقة يكتمل الأمر، عندما يوقف بسبب جريمة لم يرتكبها.

٤) التعاطف مع شخصية أكثر سهولة، إذا كان خوفها أو مشاعرها عالمية، مثلنا. في لحظة ما كنا قد عانينا منها، أو ربما لدينا المشكلة نفسها.

٥) **التماثل** يفترض تقاسم المتفرج والشخصية المعلومة نفسها، عندما تحصل الشخصية على المعلومة يحصل عليها المتفرج أيضاً. هذه هي طريقة أخرى لإنتاج تماثل في الهوية، حيث سنتعمق في القسم التالي من الكتاب.

كما أكَّد (هيتشكوك) في أعمال مثل "الجريمة الكاملة" أو "الحبل"، التماثل ونقطة النظر الذاتية تبدوان عناصر كافية لإنتاج معرفة تماثل مع هوية أو تعاطف، حتى مع مجرم. هذه التقنية عادة تحرك الأساسات الأخلاقية للمتفرج.

٣-٨-٤) سرد ذاتي ومستويات المعلومات:

كما سبق وأن أشرنا، فالتماثل يفترض منح المتفرج المعلومة نفسها التي لدى الشخصية، في اللحظة نفسها التي تستقبلها الشخصية. هذا بدون شك إحدى الصفات الرئيسة للسرد الذاتي، إنه أساسي كما سنرى لاحقاً، في استراتيجية مثل المفاجأة.

لنفترض أننا نحاول من خلال شخصية ما، سرد معين، مخفين معلومات عن المتفرج، تاركين إياه في موقف تشوه معلوماتي. بهذا الشكل لن نحصل على تماثل بين هوية المتفرج و الشخصية.

إذا اكتشف المتفرج أن إحدى الشخصيات التي يتعاطف معها تخفي عليه معلومة مهمة لتطور القصة، سيشعر أنه مخدوع وسيشعر بالرفض ليس فقط تجاه القصة، التي سيصفها بالمخادعة، وإنما أيضا تجاه الشخصية.

مثال رائع للتماثل والسرد الذاتي: "النافذة الخلفية"، حيث المتفرج فقط يحصل على ملعومات تعرفها شخصية المصور (ل. ب. جيفريس)، بطل الفيلم الذي يقوم بدوره (جيمس ستيوارت). هكذا عندما تبقى الشخصية نائمة، فالمتفرج يفقد بعض المعلومات الرئيسة التي تطور القصة.

٣-٨-٥) سرد ذاتي. درجات التعرف الرسمي لاكتشاف الهوية. الاسكورثو، اللقطة الذاتية والكاميرا الذاتية.

هناك أشكال رسمية مختلفة لربط رؤية المتفرج بالشخصية. هكذا، بشكل أقل أو أكثر للتعرف على الهوية، يمكننا الإشارة إلى التقنيات التالية:

١) "SHOT OVER THE SHOULDER"، الاسكورثو.

يتعلق الأمر بوضع الكاميرا خلف الشخصية، سامحة لنا برؤية قسم من كتفها، لكن الأهم هو تصوير ما تراه الشخصية.

توضع الكاميرا قريبة من رؤية الشخصية، بالرغم من أنه ليس في المكان نفسه، بما أننا نرى كتفه، أي، أننا موضوعون خلفه. يمكننا موازاة اللقطة فوق الكتف بالأسلوب غير المباشر في الأدب، نرى ما تراه الشخصية، لكن درجة الإقحام للمتفرج ليست مطلقة، مقارنة بمتابعة رؤية الشخصية. يحدد الاسكورثو تباعداً سيكولوجياً بين المتفرج والشخصية، ما يعني أن اكتشاف الهوية ليس كاملاً لكنه حاضر.

٢) لقطة ذاتية:

يتعلق الأمر بالشرح الذي وضعه "كوليشوف" في تجاربه المشهورة. في لقطة تظهر الشخصية، وفي التالية يظهر ما تراه الشخصية.

بهذه التقنية لا نحصل فقط على تعريف هوية الشخصية للمتفرج، بدرجة أكبر مما هي في الاسكورثو، وإنما أيضاً نعبّر عن أفكار الشخصية، مفاهيم مجردة في النهاية.

منح (هيتشكوك) لهذه التقنية، عودة للموضوع المعرفي حتى معرفة رد الفعل التي تنتجها الشخصية لدى رؤية موضوع أو شخصية ظاهرة.

عندما نقول إننا أولاً نعرض الشخصية، ولاحقاً نعرض ما تراه الشخصية، فإننا نقصد إعادة بناء الشخصية لرؤيتها، والتي ليس من الضروري أن يكون لها توازياً كاملاً. مثلما إذا كانت شخصية تمشي في ممر، ثم نُظهر بعد ذلك ما تراه، فعلينا إظهار ذلك من خلال ترافيلينغ له نفس السرعة التي تقدم الشخصية، لكن ليس بالضرورة من خلال كاميرا على الكتف التي ستكون أكثر موازاة للرؤية البشرية.

في "دوار"، يصعد (هيتشكوك) تقنية اللقطة الذاتية في المشاهد الرائعة، فالشرطي القديم يتابع المرأة الغامضة في شوارع (سان فرانسيكو).

على الهامش يفلتر الشفافيات المستخدمة، تقريباً يمكن في هذا المشهد قراءة أفكار الشخصية "جيمس ستيورات"، المحقق "جون فيرغوسون".

٣) كاميرا ذاتية:

حاول أن تبحث عن هوية كاملة بين رؤية الشخصيات والمتفرج من خلال تقليد الرؤية البشرية.

صنع هذا الشيء تقليدي، الكاميرا على الكتف واللقطة المشهد، محاولاً إنتاج النظرة البشرية المستكشفة، التي هي مستمرة ومتغيرة بشكل دائم.

لنتذكر لقطة "المتخرج" حيث "داستن هوفمان" يرمي بنفسه في حوض السباحة مرتدياً زي الغطس. نلاحظ في لقطة مشهد الخطوات التي تتقدم ببطء باتجاه حوض السباحة. في لحظة معينة تنظر الشخصية إلى الأسفل، ونرى الرياضيين يهبطون الأدراج بغباء.

مثال آخر لهذه التقنية: لدينا في "الطريق المظلم" لـــ (هيلبيرت دافيس). في هذا الفيلم الدقائق العشرون الأولى تصور بكاميرا ذاتية، وسنرى فقط وجه الشخصية التي نتعاطف معها عندما ينظر إلى المرآة.

في الكاميرا الذاتية، عندما تنظر شخصيات أخرى لعيون الموضوع المعرفي، يجب أن تصنع ذلك عند المحور العدسي للموضوع، بالرغم من الخطرالذي يمكن أن ينتج عنه إفشاء حضور الكاميرا، وبالتالي السرد. من صفر إلى عشرة في سلم علامات معرفة الهوية، سنعطي للكاميرا الذاتية عشرة، اللقطة الذاتية سنعطيها تسعة فقط، الاسكورثو سبعة...

٣-٨-٦) سرد ذاتي، عدسات، زوايا، وأحجام اللقطة.

لتحريض معرفة أكبر بين رؤية الشخصية والمتفرج، في أي من تقنياتها، علينا المحافظة على تماسك مستوى استخدام العدسات وزوايا وأحجام اللقطة.

وهكذا بعدسة متوسطة، (بين ٣٥ و ٥٠ حسب نوع الشكل)، سنحصل على صورة مشابهة للرؤية البشرية. دون شك هي العدسة الأكثر تماسكاً في السرد الذاتي.

إذا ما استخدمنا بدلاً من العدسة المحايدة عدسة منفرجة، سنعطي الانطباع أن الشخصية لها رؤية شاذة للواقع.

على مستوى الزوايا، علينا محاولة وضع الكاميرا على مستوى العيون للشخصية التي نعرّفها، بما أن أي انحراف في المحور العمودي أو الأفقي سينتج نوعاً من عدم التماسك، بالتالي سيصعّب من تعريف هوية الشخصية، الذي هو بالتحديد ما يجب علينا البحث عنه.

بالنسبة لارتفاع الكاميرا، كشكل للسرد الذاتي، (ستيفين سبيلبيرغ) في "أي تي" عاكساً عالم الأطفال، حيث الكاميرا على مستوى ارتفاع عيون الأطفال، قاطعاً الكبار على مستوى ارتفاع الصدر.

عندما نتكلم عن التماسك على مستوى حجم اللقطة، فإننا نتكلم بالتأكيد عن العدسات وموضعة الكاميرا، لنتذكر أنها عناصر تحدد حجم المربع.

إذا ما راقبت شخصية من خلال نافذة شخص آخر ما يقترب في البعيد، عليك إظهاره بعدسة بين (٣٥ و ٥٠)، ومن وجهة نظر الشخص، لن يعطي كنتيجة لقطة واسعة نسبياً ولن يسمح لنا برؤية واضحة لمعرفة الشخصية التي تقترب. إذا كنا نريد رؤية الشخصية بشكل أكثر وضوحاً، علينا اللجوء لسرد معرفي قادر على تقريبنا منه. لنتذكر هنا، كيف أن (هيتشكوك) في النافذة

الخلفية لعب على أحجام اللقطات والعدسات، عندما كان المصور ينظر أولاً من خلال المكبِّر ولاحقاً من العدسة المقربة لإحدى كاميرات تصويره.

٣-٨-٧) سرد ذاتي وتماسك سردي.

يجب أن يكون التماسك السردي لحظة اختيار وجهة نظر أو أخرى، آخذاً بالحسبان لحظة تفصيل سردنا.

١) لا نستطيع الطلب من متفرجينا أن يتماثلوا مع الشخصية ومع التضاد في الوقت نفسه.

٢) نقاط معينة للنظرة تفتقد لقيمة سردية، وفي الكثير من الحالات توضع الكاميرا فقط في ظروف وظيفية صرفة، اقتصادية أو جمالية.

٣) إن تضاد وجهات النظر هي تقنية لإغناء القصة، لكن الإفراط في استخدامها، أو استخدامها بشكل متناوب، يدمر تأثير التواصل مع الهوية.

يمكن لوجهة النظر الذاتية أن تطور عبر السرد أو عبر التغيير من شخصية لأخرى، محافظة بذلك على التماسك. لنتذكر "بسيكو"، حيث ينتقل السرد من (ماريون كرين) إلى (نورمان باتيس)، ولاحقاً إلى المحقق (أربوغاست)، وبعدها إلى أخت (ماريون كرين).

٣-٨-٨) سرد معرفي، السارد الذاتي: أخلاقية السرد.

نستخدم هذا المصطلح "معرفة" لتعريف أو تحديد السرد من جانب كائن، وبإمكانه أن يكون الكاتب، المخرج، أو شخصية في القصة حيث يقص علينا فصل سابق، كما يحدث في "باسم الوردة" أو "تيتانيك".

نستخدم المصطلح "معرفة" نتيجة حصول القاص على معلومات كاملة حول القصة، في ما يتعلق بالشخصية.

رغم أن مصطلح (موضوعي) هو طوباوي، إلا أنه علينا أن نُلبس سردنا، سرد المخرج، موضوعية محددة، لتمنحنا مصداقية أمام المتفرج. كما في "اسم الوردة" أو "تيتانيك" فتؤكد الشخصيات أن سردها هو لقصص حقيقية وكما جرت.

لا يجب أن يكذب القاص على المتفرج، بما أن ذاك سيشعره أنه خدع عبر القصة. ينتظر المتفرج من القاص العارف بالقصة موضوعية ما، تحمله على الوثوق به.

٣-٨-٩) سرد معرفي ومستويات المعلومات.

عند تطبيق معرفة السرد فإننا سنجد نتيجة لذلك دعماً معلوماتياً للمتفرج. وهكذا، فالوظيفة الرئيسة للقاص العارف، هي منح معلومات للمتفرج، صحيح أننا لا نقص من وجهة نظر خارجية، لكننا مضطرون لمنح معلومات.

يجب أن نفهم المعلومات كشيء ذي قيمة، ومحدد، حيث يجب أن يمنحها القاص العارف للمتفرج تدريجياً، قطرة قطرة، للاستمرار في جذب انتباهه.

التأثير الذي ينتجه السرد المعرفي، أن يعرف المتفرج أكثر من الشخصيات، تولد ميزة من جانب المتفرج، ندعوها سخرية دراماتيكية.

٣-٨-١٠) سرد معرفي، عدسات، عمق الحقل، وتأطيرات:

كما عالجنا سابقاً، عند تحليل النتائج التعبيرية للقطة الرافعة، فللمعرفية أشكال ذات صفات:

عدسة: إذا كنا نريد أن نعرّف نظرة الكاميرا بنظرة معرفية، فالعدسة التي ترصد كل شيء تقريباً هي العدسة المنفرجة. تنتج العدسة المنفرجة نوعاً مختلفاً من الصورة، أوضح مما هي بالنظرة البشرية، ما سيساعدنا على التفريق بين كلا السردين. إضافة إلى أن صورة العدسة المنفرجة هي صورة مدققة، ما يعني أنه لن يضيع أي تفصيل من المشهد.

عمق الحقل: كما في السابق، من خلال استخدام العدسات المنفرجة، فعمق الحقل هو أحد صفات السرد المعرفي. آلية البحث عن أسلوب الصورة، حيث تبقى كل تفاصيل المشهد منعكسة، يعني ذلك البحث عن دقة كبيرة، لعمق كبير في الحقل.

التأطير: السرد المعرفي مشهور بنظرته الأوجية والبيكادا، نظرة كما سبق ورأينا تبدو قادمة من السماء، رغم أنه ليس ضرورياً أن تكون هكذا دائماً.

في بداية العديد من الأفلام، تُقدّم الهوية المعرفية المعلنة عبر طيران في حالة انخفاض. لاحظوا الأمثلة التالية:

يرفع (هيتشكوك) في "الطيور" الكاميرا إلى علو لنشاهد نظرة عامة لمنطقة "باهيا بوديغا"، وفي الوقت نفسه تقديم معلومة: الهجوم الكاسح للطيور. ستكون هذه إحدى الاستخدامات التقليدية للنظرة المعرفية.

في ثمن القوة، يقود (بريان دي بالما) نظرتنا من نقطة إلى أخرى للمحيط الفيلمي مستخدماً رافعة. ليس فقط لإعطاء معلومات، عن بلاهة الحراس وإنما أيضاً لتأكيد وجود السارد في هذه الحركة للرافعة.

في فيلم "السماء فوق برلين"، يتبنى (فيم فيندرز) أسلوب سرد معرفي لإظهار هبوط ملاك إلى العالم الأرضي. في هذه الحالة، كما في حالة فيلم "فندق المليون دولار"، هناك شخصية، لكن ليس بطبيعة بشرية، لها ميزة عارفة بالأشياء.

في فيلم "ليلة الصياد"، يحكي (شارلز لوتون) مع صور، مع حركة عربة، الجملة التقليدية للقصص: "كان ذات مرة في بيت ريفي.." معرفية وتأكيد على الهوية للقاص.

في بداية فيلم "بسيكو"، يستخدم (هيتشكوك) الأسلوب نفسه المستخدم سابقاً.

٣-٨-١١) سرد معرفي وكاميرا سردية:

تقنية الكاميرا السردية، هي تنوع للسرد المعرفي يتحقق عبر حركاته المتعلقة بمسبب - مؤثر، بين المواضيع والشخصيات. هذه العلاقات لمسبب - مؤثر، يجب أن تكون غير معروفة للشخصيات.

الكاميرا السردية عادة تحدد نصاً ضمنياً، أي، تترك الشخصيات تتطور عبر موقف، حتى يركز في حدث موازٍ ثانٍ، يمر من دون اهتمام من الشخصيات، الذي عادة يكون رئيسياً لمصيره.

لنتذكر "محكومون" المشهد الشهير للقهوة المسممة، تتكلم (أنغريد بيرغمان) حول مواضيع مع زوجها النازي، بينما تركز الكاميرا على القهوة التي كانت تأخذها إلى فمها، ثم في والدة النازي السيئة.

عبر هذا النحو، في المثال السابق لـــ (بريان دي بالما) الذي يمكن اعتباره أيضاً كمثال للكاميرا السردية.

آليات معرفة الهوية، كاستنتاج، في غاية الأهمية، مثل منح المتفرج المعلومات. استراتيجيات، مثل، المفاجأة والتشويق والتوتر، تتعلق مباشرة بالتفصيل الجيد لوجهات النظر الذاتية والمعرفية.

٤) مفاهيم أساسية للزمن السينمائي:

٤-١) الزمن السينمائي. تعريف ومقدمة لصفاته. الأزمان السينمائية المختلفة.

درسنا حتى الآن الصورة السينمائية في شكلها المحيطي، الداخلي والخارجي. كما عبّرنا في تعريف اللقطة، الصورة السينمائية مطروحة في الزمن، وهذا الشكل الزمني، إلى جانب المحيط، هو العنصر الثاني المهم لتركيب الصورة السينمائية.

كما المحيط، فالزمن السينمائي هو عنصر متلاعب فيه حيث يشكل الخطاب بطريقة معقدة. لهذا السبب، علينا أولاً تعريف الأزمان المختلفة التي تتدخل في فيلم، حتى نستطيع فيما بعد أن نحلل العلاقة بينها، (والتي بشكل نهائي هي التي تبني الأرضية الزمنية للأفلام).

٤-١-١) زمن العرض. أشكال العرض المتعارف عليها.

زمن العرض، هو الزمن الذي علينا ضغطه لتصوير قصتنا. السينما مبنية على أساس أزمان أكثر أو أقل. مرجعها: فيلم طويل زمنه التقريبي (٩٠ دقيقة)، فيلم متوسط الطول بين (٣٠ و ٦٠ دقيقة)، وفيلم قصير، من دقيقة إلى ثلاثين دقيقة.

حالياً إذا كان هناك كثير من إنتاجات الأفلام الطويلة، التي يصل زمنها إلى ساعتين، ربما بسبب الحاجة لتغطية وقت زمني أكبر في العرض التلفزيوني. (حالياً، على الأقل في بلدنا (إسبانيا)، ضغط محطات التلفاز على المنتجين السينمائيين هو في غاية الأهمية، من جهة أن هذه المحطات هي التي تموّل بشكل كبير صناعة السينما الوطنية).

بالرغم من أن هناك أفلاماً تعرض، تصل إلى ثلاث ساعات، ويبدو عرضها معقداً، بما لأن أصحاب دور السينما ليسوا معتادين على خسارة حفلة يومياً، أو دفع ساعات إضافية لعمالهم. كمثال سنقول إن "دوغفيل"، الفيلم الأخير لــ(لارس فون ترير)، كان له في البداية مدة ثلاث ساعات وخمس وعشرين دقيقة، ولاحقاً خفضت لتسويقه التجاري إلى ساعتين وأربعين دقيقة. حصل مع (سكورسيزي) شيء مشابه في "عصابات نيو يورك".

هناك العديد من النظريات حول الزمن الأقصى لملاحظة المتفرج. يؤكد كثيرون أن الانتباه بعد (٩٠ دقيقة) يبدأ بالانخفاض ببطء، وأنه بعد ساعتين ونصف يكون هذا الهبوط حاداً. على أي حال، الأمر يتعلق بما يهم ويجذب المتفرج إليه.

٤-١-٢) زمن خيالي:

إنها المدة المفترضة لخيالنا. وهكذا مثلاً "تسعة أسابيع ونصف" هو سيناريو يتطور في هذا الوقت، مثل "حدود ٤٨ ساعة" أو "سبع سنوات في التيبيت"، رغم أن هذه الأفلام مضغوطة ومحددة في زمن فيلمي من (٩٠ أو ١٠٠ دقيقة).

٤ - ١ - ٣) الزمن التاريخي، أو الزمن السياقي:

اللحظة التاريخية حيث تحدث القصة. هكذا، رغم أن هناك أفلاماً بزمن غير محدد، فالأغلبية زمنها محدد في محيط زمني معروف.

"عازف البيانو" مثلاً لـــ(رومان بولانسكي) تجري أحداثه خلال الحرب العالمية الثانية في مدينة (فارسوفيا). إنه ما نسميه فيلماً عن عصر، في تضاد مع الأفلام التي تحصل في لحظة الانتاج. الزمن السياقي، هو الذي يؤخذ كمرجع ليحدد وهو فلاش خلفي أو فلاش أمامي.

٤ - ١ - ٤) الزمن، أو إيقاع السرد:

زمن السرد، هو مفهوم يتعلق بضغط الأحداث. أي، هو مفهوم تجريدي حيث يربط زمن العرض بالزمن الخيالي. نظرياً، كلما كان هناك زمن خيالي يتقلص إلى زمن أقل في العرض، سيكون الإيقاع أو الزمن أعلى، بمعنى أنه سيمر وقت أطول في زمن أقل. علمياً هذا التأكيد ليس بالضرورة صحيحاً.

٤ - ١ - ٥) التقاطع بين الأزمنة السينمائية المختلفة:

آخذين بالحسبان المؤشرات التي سبق ودرسناها، يمكن أن تحصل الحالات التالية:

١) أن يكون زمن العرض أقل من الزمن الخيالي. هذا ما يحدث في ٩٩,٩٩% من الأفلام، ما يعني أن هناك آلية للمرونة أو الضغط المؤقت، من خلال الوسائل المختلفة التي سنراها لاحقاً.

٢) أن يكون زمن العرض هو الزمن الخيالي نفسه، هذا يحدث مثلاً في "الحبل" لـــ (ألفريد هيتشكوك) مصوراً كاملاً في لقطة مشهد، وفي زمن

حقيقي. يتعلق الأمر بحالة غير تقليدية، بما أن الحبل يعتبر مثل عمل مسرحي من مشهد واحد، وأن الأمر يتعلق بفيلم تجريبي.

٣) أن يكون زمن العرض أكبر من الزمن الخيالي. عادة يكون في مشاهد محددة في أفلام معينة، للحصول على توتر أو تشويق. يحصل هذا في "آليين"، حيث خمس دقائق، زمن خيالي متبقٍ حتى تنفجر المركبة، التي تقريباً تصبح ضعفها في زمن العرض. وهكذا فالزمن الخيالي متعدد.

٤ - ٢) الضغط المؤقت. الأشكال المختلفة للمرونة:

لاحقاً سندرس التقنيات المختلفة لضغط الزمن الخيالي التي تؤكد الخطاب السينمائي. (هذه الدراسة لن يكون فيها تعمق كاف، ولكن سنحاول إعطاء ملخص صحيح حول هذه المفاهيم).

٤ - ٢ - ١) حذف أو إضمار. أسلوبية ووظيفية:

الحذف هو حذف لحظات الزمن الخيالي التي دراميا ليست سردية. مثلاً يبدأ (ستانلي كوبريك) في "٢٠٠١" سرده في زمن "الهومو فابير" والمتابعة آلاف السنين بعد ذلك، عندما يظهر جسم حجري غريب فوق سطح القمر. كل الزمن الخيالي المتوسط هو محذوف لكونه غير مهم سردياً، حسب رأي المخرج. يتعلق الأمر في هذه الحالة بإضمار للسيناريو، أي، قفزة في الزمن المقدم آت من كتابة الفيلم.

مثال جيد آخر على الإضمار، نجده في "نهر أحمر"، حيث من خلال محكوم عليه تنتج قفزة في الزمن لأكثر من ١٥ عاماً.

يمكن للإضمار أيضاً أن يكون عبر المونتاج. فلسنا بحاجة رؤية كل الطواف لشخص. إذا صورنا شخصية خارجة من منزلها في الطابق الخامس،

وفي اللقطة التالية نراها خارجة من الباب الرئيس، سنفترض أنها خلال ذلك كانت تهبط السلالم، لكننا لم نكن نحتاج لإضافة هذه اللقطة في المونتاج لأنه سيُفهم بما فيه الكفاية، ولأنها درامياً لا تبدو مهمة. مفهوم بسيط وأساسي مثلما الإضمار المونتاجي هو أساسي عند ساعة الحصول على مونتاج وسرد مرن.

الإغفال، على العكس لا يتألف من إلغاء اللحظات الدرامية غير المهمة، وإنما إلغاء كل تلك المقاطع أو الأحداث، بالرغم من أنها درامياً مهمة، يمكن فهمها بالكامل بشكل ما. مثلاً، شجار بين الشخصيات، يمكن وضع كدمات على وجه أحدها في المشهد التالي مكانها. الإغفال هو دائماً استراتيجية لضغط الزمن بالسيناريو.

يستخدم (أورسون ويلز) في "المواطن كين" مجموعة من الإغفالات المتتابعة، للتعبير عن انحطاط العلاقة الزوجية للشخصيات. الزمن المغفل مهم درامياً، لكنه في غاية الأهمية لأن المتفرج يمكنه استقراء ما حدث.

٤-٢-٢) المرونة في وضعية المشهد، أو مرونة درامية.

تتكون المرونة الدرامية من وجود العناصر الدرامية عندما يتحقق حدث ما في زمن أقل من الطبيعي. عادة يحدث أن تلتقي الشخصيات مصادفة، حيث توجد سيارة أجرة منتظرة على باب الفندق، أو في المصعد حيث البطل موجود. إن وظيفته هي إلغاء الأوقات الميتة.

إن المرونة مفهوم أساسي في وضعية المشهد السينمائي، و يجب أن لا توجد الأوقات المقتولة حيث الحياة الحقيقية ممتلئة بها.

عندما تؤخذ المرونة الدرامية إلى أقصاها تعطي كنتيجة، التقنية المعروفة "اوفرلابينغ ديالوغ"، المؤلف من تسريع ضغط وضعية المشهد حتى يصنع ذلك في الوقت الأدنى. لذلك، يحدث عادة أن تتكلم الشخصيات بسرعة،

تتحرك بشكل أسرع، حتى إنها تضغط الجمل بينها أيضاً للحصول على حيوية وحياة أكثر.

بالرغم من أنها اخترعت من قبل (هوارد هوكس) في الفيلم الرائع "قمر جديد"، ربما استخدامها الأكثر موجود في "واحد، اثنين، ثلاثة" لــ(بيلي وايلدر). في لحظات قليلة من الفيلم يمكن تحويل بولشفيكي فقير إلى كونت من النبلاء الألمان.

٤-٢-٣) المرونة الميكانيكية. النواصي:

تنتج المرونة الميكانيكة عند التصوير بــ ١٢ أو ٨ أو ٤ كوادر في الثانية. (سرعات متعارف عليها لمحركات الكاميرا) عند عرض هذه اللقطات على السرعة العادية لــ ٢٤ صورة في الثانية، سنحصل على تسريع، حيث سيعطي شكلاً هزلياً للصورة. وستطول الأحداث نصف، أو ثلث، أو ربع السرعة الطبيعية. ليست تقنية اعتيادية، لكني أذكر أنه في مسلسل "بيني هيل" استخدمت لمرونة الزمن، وتعزيز الكوميدية.

في فيلم "قداس لحلم"، لــ(دوريل أرانوسكي)، سيتسرع فعل تناول المخدرات، ليس كشكل مرن وإنما كشكل جمالي.

عادة في السينما العلمية تسرَّع الأحداث، بشكل آخر سيكون له وقع ممل وثقيل. يمكن ملاحظة التطور في ثوانٍ معدودة، لولادة وموت زهرة، أو صعود وهبوط الأمواج. هذا النوع من التسريع هو ما نعرفه ب "النواصي"، ويحصل عليه مصور بسرعات بطيئة لكادر واحد في الساعة، أو أقل.

في حالات "النواصي" يمكن استخدامها كلقطة انتقالية بين مشاهد. استخدامها يعبر في صور مرور الزمن بشكل معين. وهكذا يستخدم مثلاً في فيلم "حلف مع الشيطان" لــ (تيلورد هوكفورد)، حيث تمنح هذه النواصي شكلاً شيطانياً للسرد.

٤-٣) الاتساع الزمني:

كما أشرنا سابقاً، ينتج الاتساع الزمني عندما يكون وقت العرض أكبر من الزمن الخيالي. ليس مألوفاً أن ينتج هذا خلال كل الفيلم، لكن في مشاهد محددة فقط. الأساليب، كما في حالة المرونة، هي من أجل تنوع طبيعي.

٤-٣-١) التوسع الدرامي والتشويق الدرامي:

التوسع الدرامي هو تقنية في السيناريو والوضعية في المشهد يتألف من إدخال عناصر سردية تمنع الحدث من أن يتطور، محدثة بالتالي توتراً لدى المتفرج.

إذا كان شخص ما يحاول الوصول من مكان إلى آخر في المدينة، وهو في عجلة من أمره، لأن الشابة التي يحبها على وشك أخذ طائرة باتجاه هونولولو، سنضع كل إشارات المرور بالأحمر، سيتأخر المصعد كثيراً عند الوصول إلى البوابة ...إلخ، مزيداً في الجو المتوتر للمتفرج، الذي يتعاطف مع البطل، يريد الوصول عبر كل الوسائل لرؤية حبيبته...

ربما الاتساع الدرامي الأشهر هو السيارة عندما لا تريد أن تعمل أثناء محاولة المرأة الهروب من المجرم المخبول.

في "الستار الممزق"، يتخلى (هيتشكوك) عن المرونات الاعتيادية التي تتعامل فيها السينما مع مشاهد الموت، ومن خلال مجموعة من الاتساعات الدرامية، مثل، قطع السكين، يصور التوتر لـــ (موت غروميك).

ربما الاتساع الدرامي هو التقنية الأكثر بساطة والأكثر طبيعية للاتساع المؤقت.

التشويق الدرامي هو تقنية نستخدمها لخلق توتر، وتتشكل في توقيف الحدث بالضبط قبل أن تفك العقدة. بشكل غير مباشر، ما نحصل عليه هو

اتساع للزمن الخيالي، مقدماً له بطريقة غير حقيقية، وفي الوقت نفسه مطولين وقت العرض. التشويق الدرامي هو التقطيع التقليدي الذي يحصل في الأوسكار إثر قراءة النتيجة: "والفائز هو...".

استخدم في التلفاز للإبقاء على الجمهور عندما تتخلل في المسلسلات الإعلانات، في لحظة معينة حيث كان الحدث سيصل إلى نهايته، بالضبط قبل كشف من هو المجرم، أو من هو الابن الحقيقي لشخصية البطل. إنها تقنية متطورة كثيراً في التلفاز الأميريكي في الستينيات، مع ذلك لم تستخدم بكل قوتها في بلادنا.

في فيلم "قائمة شنيلدر"، يستخدم (سبيلبيرغ) هذه التقنية عندما يصاب سلاح الضابط النازي بعطل أثناء الأمر بإعدام سجين. إعادة هذا التشويق، عندما يبقى السلاح هكذا، يتحول الإعدام إلى تشويق قوي.

في فيلم "الرجل الذي يعرف كثيراً"، يستخدم (هيتشكوك) هذا التشويق في الهجوم ضد السفير "ألبيرت هول". البطء الذي يخرج فيه المدفع الطلقة، واللحظات التي نجهل بها النتيجة، تشكل كما هي، نوعاً من التشويق الدرامي.

التشويق الدرامي، كالاتساع الدرامي، هما تقنيتان رئيستان في الاتساع المؤقت من خلال وسائل درامية.

٤-٣-٢) الاتساعات المؤقتة عن طريق المونتاج:

كما كان من خلال المونتاج يمكن عمل مرونة للسرد لاغين الأوقات الميتة للوضعية في المشهد، أيضاً يمكننا توسيع الوقت. من خلال المونتاج تتضاعف احتمالات الاتساع:

١) لمضاعفة وجهة النظر حول الحدث نفسه.

يتألف من توقيف، أو تجميد، الزمن من خلال المونتاج، أي، مستخدمين وجهات نظر مختلفة حول الحدث نفسه، واضعين إياها الواحد تلو الآخر حاصلين هكذا على أن زمن العرض يصبح أكبر من الزمن الخيالي. يمكن أن نرى أن الحدث، أو الأحداث، تبدو مكررة، لكن في الحقيقة إنها النظرات المختلفة للشخصيات المختلفة حولها.

مثال واضح تماماً حول هذا يمكننا إيجاده في مشهد مقايضة المال في (جاكي براون)، (تارانتينو).

٢) وجهة نظر معرفية واحدة لها نظرة متقطعة لحدث واحد فقط.

المونتاج لفيلم عادة يكون حدثاً أفقياً، أي، عادة تكون لقطة إثر الأخرى، ما يعني أنه يمكننا رؤية الحدث كل مرة، رغم أنه يحدث في الزمن والمحيط الخيالي نفسه. وهكذا، إذا ما حاولنا عكس ٨ أحداث مثلاً حصلت في الثانية نفسها، ووضعناها الواحدة تلو الأخرى، سنحصل على إطالة لزمن العرض في ٨ مرات لمدة الزمن الخيالي.

اختيار آخر، سيكون تقسيم الشاشة إلى ٨، لكن مع هذا لن نستطيع توسيع زمن العرض. يمكننا محاولة تصوير الحدث في لقطة عامة بما فيه الكفاية حتى تتسع لـــ ٨ تفصيلات، لكن هذا الخيار ليس جيداً أيضاً، لأن منظور الأحداث سيكون معطوباً.

درجات الأوديسة في "المدرعة بوتومكين"، ومقطع الدرجات في المحطة "مميزون اليوت نيس"، لاحظوا كيف أن (إيزنشتين)، ثم لاحقاً (بريان دي بالما)، في تحيته للأول، يجربان بالرؤية التقطيعية للأحداث توسيع الزمن. تشكل الوقعة الشهيرة للعربة مرجعاً لتقييم الاتساع المؤقت. في كلتا الحالتين، حدث ما يدوم بالكاد بعض الثواني، هو موسع في توتر مؤقت من خلال سحر المونتاج التطويلي.

٣) مونتاج تناوبي:

عندما تجري عدة أحداث في مساحات مختلفة، لكن في الزمن الخيالي نفسه، موجودة خلف الأخريات سنحصل على توسيع زمن العرض.

مثال جيد على هذا لدينا في: فيلم (انديانا جونز، في الزمن الملعون)، في المشهد حيث يكون (انديانا) على وشك أن تبتلعه الحجرة، ويتعارك مع آخرين. هذا الحدث موضوع بالتناوب مع حرب "تابون" ضد الأمير الصغير. كلا الحدثين يجريان بالتوازي، عندما نعود إلى المعركة لـــ(تابون)، فـــ(انديانا) موجود في النقطة نفسها حيث كنا قد تركناه. هكذا سنحصل على توسيع للزمن. وتعزيز التوتر للمقطع.

٤-٣-٣) توسيعات زمنية ميكانيكية:

تتشكل في تصوير صور أكثر لسرعة العرض، حاصلين هكذا من خلال ميكانيكيات توسيع للزمن الفيلمي. عندما نصور ٥٠ أو ١٠٠ كادر في الثانية، فعند عرض ٢٥ كادراً سنحصل على بطء الصورة، حاصلين على تأثير شاعري حولها نفسها، وهكذا دقة ديناميكية كبيرة، أي، دقة كبيرة في الحركة.

صورت السينما العلمية، حتى تستكشف وظيفة الطبيعة، بسرعات عالية لتصل إلى ١٠،٠٠٠ كادر في الثانية. وهكذا حصل على تبطيء في "طيران نسر"، أو الشكل لصيد فهد.. الخ.

في السينما الخيالية، عزز التبطيء من الشكل الشاعري للصور.

٤ - ٤ - ١) حركات درامية مؤقتة. فلاش خلفي وفلاش أمامي:

موروثة من الأدب، الفلاش الخلفي والفلاش الأمامي، هما شكلان للقفز المؤقت الأكثر استخداماً من كتاب السيناريو السينمائيين. خلقت هذه الأشكال أنماط مقننة من التصوير كما سنرى تالياً.

- فلاش خلفي: يتعلق الأمر بقفزة للخلف في الزمن السردي، لا يجب أن تكون بالضرورة تذكر لشيء لدى شخصية. حتى يصبح الفلاش الأمامي كما هو، فإنه مشروط أن يعود إلى الزمن الحاضر للسرد. يمكن للفلاش الأمامي أن يصبح لطفولة البطل، للأسبوع الماضي، أو ثلاث ساعات قبل الزمن الحاضر للسرد.

مثال في فيلم "تيتانيك"، نلاحظ كيف تنتج القفزة في الزمن ، إلى شباب العجوز، حيث تعود في نهاية الفيلم فقط. كذلك، يمكن اعتبار "تيتانيك" فلاشاً خلفياً مثالياً وضخماً.

استخدمت عدة تقنيات على مستوى الصورة للتفريق بين الحاضر والماضي، من أكثر الأشكال تقليدية بدءاً من وضع مرهم على العدسة إلى تغيير نعومة الصورة مستخدمة نوعاً آخر من الأفلام، أو العودة إلى الأسود والأبيض.

تطبق هذه التقنيات عندما تكون القفزة باتجاه الخلف في الزمن ليست كبيرة، ولا يمكننا التفريق بين الحاضر والماضي من خلال عناصر، كما اللباس أو صفات الشخصيات والسينوغرافية. عادة تستخدم هذه التقنية لتضخيم أشياء في الماضي لشخصية، هي مهمة في حاضر السرد.

- فلاش أمامي: إنها قفزة تجاه المستقبل في زمن السرد، ليس بالضرورة أن تكون استنباطاً لأحد الشخصيات، وكما الفلاش الخلفي يشترط عليها أن تعود إلى الزمن الحاضر.

هذه التقنية للسرد مرتبطة بالمعرفة وتؤلف شكلاً من السخرية الدرامية، بمعنى، معرفة ما سيحدث للشخصيات، قبل أن تعرف هي نفسها.

٥) مفاهيم لترتيب المساحة الزمنية:

إثر دراسة الأشكال المتنوعة حيث تنظم كل من المساحة والزمن السينمائي بشكل منفصل، علينا دراسة التقاطع بين كليهما لفهم الخطاب السمعي البصري بشكل صحيح. هذا الترتيب المكاني الزماني له فهمه الأقصى في المونتاج، وهي عملية رائعة حيث يتطور الخطاب السينمائي.

قبل الإحاطة بالمونتاج علينا تعريف مجموعة من المفاهيم الأساسية التي تساعدنا على الدراسة اللاحقة.

٥-١) مشهد درامي ومشهد ميكانيكي:

المشهد هو وحدة للانقسام الأدبي للسيناريو. إن تعريفه غير واضح وتجريدي بشكل ما، يتعلق بالعادات في كل بلد، ما يدعو إلى تعريفه بشكل محدد. هناك أسباب مختلفة في ما يتعلق بالمشهد:

المشهد الدرامي هو وحدة الانقسام السردي، الذي يتخذ الحدث كقياس، بالرغم من حصول هذا في أزمان ومحيطات مختلفة.

بالنسبة لــ "لارفايل" هي لقطة تترجم في المرور من ظرف بدائي إلى ظرف نهائي من خلال آلية ديناميكية مفصلة في ثلاثة أزمنة: توتر، تحول، وحل.

يتطابق تعريف لارفايل مع الفكرة الفرنسية للمشهد، التي استخدمها (غودار) لتقسيم "يعيش حياته" في ١٢ مشهد. (العنوان الأصلي بالفرنسي كان "يعيش حياته: فيلم في ١٢ مقطعاً").

على العكس، المقطع الميكانيكي هو وحدة تقسيم سردي تؤخذ كقياس المكان - الزمن. المقطع الميكانيكي هو وحدة ينقسم فيها السيناريو حتى يمكن تخطيط تصويره، إنه لذلك مفهوم ترتيبي للمحيط الزمني، يعرف حدثاً ما في المكان والزمن نفسه.

لنأخذ كمثال، مشهداً درامياً افتراضياً، حيث سيتزوج الأبطال. كما يشرح دائماً أستاذ الإنتاج السينمائي "جاوكستي"، حدث الزواج هو إذاً الحدث الذي يعرّف المشهد الدرامي، بالرغم من أنه سينقسم في عدة مقاطع ميكانيكية، مثل: الاحتفال في الكنيسة، الحفل فيما بعد ...إلخ.

يربط كتاب السيناريو الأمريكيين مفهوم المشهد الميكانيكي بالمقطع، مصطلح موروث من المسرح، حيث سيوضح الديكورات المختلفة، أو علامات المكان والزمن التي سينقسم الحدث فيها.

إنه لمن الضروري الفهم والتفريق بين كلا النوعين من المشاهد، ليس فقط لتقسيم السيناريو بشكل مناسب عند لحظة الكتابة، وإنما أيضاً عند لحظة تصوير لقطة فيلمية.

٥ - ٢) الكتلة:

الكتلة هي تقسيم للقطة الميكانيكية المستخدمة في التلفاز. رغم أنه توجد سردياً وحدة درامية، والمكان والزمن نفسه، يجزئ التلفاز المشهد إلى كتل مصورة لأسباب عملية، كما لتغيير موضعة الكاميرات في البرامج المصورة، أو إعطاء مكان للإعلانات في البرامج المباشرة.

في البرامج المتنوعة، الموسيقية، أو المسابقات، تأتي الكتل عادة معرفة من خلال القطع الإعلاني، وليس لها أي علاقة باعتبارات أخرى. يتصادف تقسيم الكتل في بعض البرامج مع المراحل المختلفة للمسابقة التلفزيونية.

خلال لحظات الإعلانات الجديدة، وموضعة المتنافسين في الأماكن الجديدة. التقسيم إلى كتل في التلفاز متعلق بمراحل عملية والارتباطات مع الإعلانات.

٥-٣) المونتاج: تعريف، أسلوب كلاسيكي، تقنيات وأدوات المونتاج:

المونتاج، هو ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان، مانحة إستمرارية للسرد السينمائي.

منظرون كـــ(إيزنشتين) يؤكدون على أن المونتاج ليس هو فقط إعادة بناء للزمن والمكان من خلال ترتيب اللقطات، وإنما إضافة إلى ذلك هو شكل للتلاعب بالواقع. لقطة التصوير لدى (ايزنشتين) لا تعود كونها وحدة، مستخدماً المقطع الذي حددناه قبلاً كـــ"لقطة مونتاجية".

كمقدمة لهذه العملية الساحرة، أريد إضافة تأملات "ميشيل شيون" الموجودة في كتابه "السينما وحرفتها " (بورداس، باريس، ١٩٩٠).

"يمكن القول إن "المونتير" هو الشخص الخفي في الفيلم. له سلطة هائلة إضافة إلى متطلبات وتدخلات المنتج والمخرج، ، ومع ذلك لا يستطيع المتفرج تجاوزه، فهو يصدق كل ما يوضع أمامه من دون أن يستطيع اختيار شيء. ما زالت عملية المونتاج عملية ملغزة، يُنظر إليها على أنها نفعية بحتة، ولها وظيفة خلاقة غير معروفة".

٥-٣-١) غريفيث. مفصلية الزمان المكان. التقطيع أو التجزئة. ولادة وتعريف:

ولدت السينما من دون قطع في الفيلم، فقط كان يجمع بين المشاهد، كما يسدل الستار بين الفصول في عمل مسرحي.

لقد كان (غريفيث) هو من كرّس التقطيع والمونتاج كشكل نظامي للخطاب السمعي البصري، مستخدماً وجهات النظر المتعددة، واللقطات المختلفة الأحجام. كان هذا ثورة في فترته حطمت المواجهة المسرحية، التي كانت مجرد وضع الكاميرا في لقطة عامة أمام المشهد وتصوير الحدث.

لقد كان (غريفيث) هو من انتبه للنتائج التعبيرية الناتجة عن التقطيع، لعبة إعادة بناء للمكان والزمان، عناصر يستطيع فيها المخرج السرد بشكل سمعي بصري صرف. سيرتبط التقطيع منذ هذه اللحظة بالشكلانيين الذين فهموا السينما كشكل لإعادة بناء الزمان والمكان بحيث لا يكون مرتبطاً بالحقيقة دائماً.

ستنتج نتيجة لإعادة البناء هذه للزمان والمكان مجموعة من القوانين لترتيب أو منتجة اللقطات، حيث ستشكل مقاصد ذات معنى في السرد. هذه القوانين هي التي سنحاول تحليلها في هذا الجزء من الكتاب.

علينا فهم التقطيع كالأسلوب الفيلمي الذي يتألف من اقتباس للزمان والمكان من خلال لقطات مختلفة ستصبح مرتبة لاحقاً في المونتاج، حيث سيكون سردنا معززاً بالتقاطع بين هذه اللقطات.

ما إن تجاوز مرحلة المونتاج الداخلية لكل مشهد، أي، إعادة بناء فضائي لوحدة المكان - الزمان، حتى بدأ (غريفيث) بالتعامل مع أشكال الزمان مكان المختلفة كأشكال لتنظيم الخطاب. هكذا، يتميز أسلوبه بامتلاك الأشكال المختلفة للزمان المكان في مشهد، التي تكون في بعض الأحيان في حالة متاهة، حيث وصل إلى ذروته في هذا "الدومينو" الذي سبق عصره، وسمي "تعصب".

٥-٣-٢) مونتاج موازي ومونتاج تناوبي:

سنعدد تالياً مجموعة من المونتاجات المخترعة، أو على الأقل المطورة، من (غريفيث)، وعلى هذا النحو، تشكل أسلوبية أساسية، تم إستيعابها في الخطاب السينمائي.

المونتاج التناوبي هو أسلوب ترتيب، أيضاً يسمى "**كروس كاتينغ**"، حيث يطرح المونتاج التتابع لأحداث تجري في الزمن الخيالي تلقائياً في أماكن مختلفة. يفترض هذا النوع من المونتاج تمدد الوقت.

استخدم (غريفيث) هذا النوع من المونتاج التناوبي، (في نطاقه المتقارب، الذي سندرسه تالياً) في نهاية فصل "المحكوم بالموت" في "تعصب". من جانب آخر لدينا زمان مكان، وصول العفو، ومن جانب آخر إجراء الحكم على المتهم. على أساس إقامة حدث مع الآخر حاصلين على تأخير في الوقت، ولا سيما في اللحظات الأخيرة.

إيجاد مونتاج تناوبي صرف، هو غاية في الصعوبة، لأنه في كثير من الحالات يندمج مع المتوازي للبحث عن علاقات حول المسبب والأثر، وفي حالات أخرى قد تجري حذوفات مونتاجية لصنع مرونة سردية.

رأينا سابقاً هذا النوع من المونتاج في (انديانا جونز في المعبد الملعون).

المونتاج الموازي هو تنوع للمونتاج التناوبي، حيث ترتب الأحداث بشكل تتابع زمني، لكن بخلاف المونتاج التناوبي، هذه الأحداث ليست تلقائية ما يعني عدم افتراضها كتأخير زماني.

يستخدم (سبيلبيرغ) في "أي تي" هذا النوع من المونتاج لإظهار العلاقة الحميمية بين "اليوت" و"أي تي". لاحظوا كيف يدمج أفعال المخلوق الفضائي مع نتائج في مكان آخر، صف مدرسة "اليوت" في زمن لاحق على الفور.

في فيلم "العراب"، يضع "كوبولا" في توازي تعميد ابنه مع الجرائم المختلفة التي ستعطيه القوة. كما يمكن استنباط أن هذه الأحداث لا هي تلقائية، ولا تتابعية في الزمن، لكنها مدمجة معاً لأسباب جمالية وسردية.

هكذا، فالمونتاج الموازي لا يتألف فقط من وضع أحداث مع أخرى تحدث في أزمان وأمكنة مختلفة. يمكن للزمن أن يكون متتابعاً، كما في حالة "أي تي"، أولاً، كما في حالة "العراب".

يقفز (غريفيث) في تعصب بشكل مستمر إلى أربعة أزمنة ــ أمكنة مختلفة: حقبة الذروة في بابل، عاطفة المسيح، مذبحة الهوغنوتيس، والولايات المتحدة في الوقت الحالي لإنتاج الفيلم. هذا النوع من المونتاج، زمن مكان مختلف، أحداث في الوقت نفسه وبالتالي، إنه النموذج للمونتاج المتوازي.

٥-٣-٣) مونتاج متقارب، والــ last minute rescue :

نفهم من المونتاج المتقارب، ذلك النوع من المونتاج المتناوب، أو المتوازي، حيث تتجه الشخصيات إلى نقطة الالتقاء، حيث ستنصهر المساحات المختلفة في واحدة.

يتعلق الأمر بتنوع للمونتاج التناوبي أو المتوازي، الذي يرتكز كما يشير اسمه إلى، تقارب الحركات تجاه زمن ومساحة واحدة، أو نقطة اجتماع. استخدمه أوائل السينمائيين في السينما الأمريكية الصامتة، مسمينه باسم " last minute rescue"، بينهم (غريفيث) في فيلمه المذكور "تعصب".

في المشهد الأخير في حكم الموت، المحكوم كما الذين سينفذون الحكم، يتقاربون تجاه مساحة زمنية واحدة، أي، المشنقة، واللحظة التي سيأخذ فيها الحكم مجراه.

كان هذا المونتاج تقليدياً في السينما الصامتة. البطل ممتطياً حصانه باتجاه سكة القطار ليفك قيد الفتاة. كانت لقطة القطار مقترباً بسرعة، تمنتج بشكل متناوب مع راعي البقر ممتطياً حصانه بسرعة فائقة. بعد تسعين عاماً من ذلك، في "ماتريكس" عاد واستخدم الأخوان (واتشوسكي) هذه التقنية في المقطع عندما يطير "نيو" بسرعة فائقة لإنقاذ ترينيتي من وقوعه، ومن طلقات رصاص الشرطي.

٥-٣-٤) مقدمة إلى نظريات المونتاج:

النظريات المختلفة حول المونتاج التي صنعت في هذه المئة عام من التاريخ، استقطبت أو تلخصت، تقريباً جلها، حول وضعيتين. النظريات الواقعية والشكلية، لقد كانت فرعين تعلقت بهما أغلب النظريات. "مونتاج" مقابل "لا مونتاج" هما إذاً المدرستان اللتان درستا هذه الآلية السينمائية.

اسم المنظر الشكلاني (سيرغي إيزنشتين)، المرتبط بشكل مباشر بالمونتاج. تذهب تجاربه مع المونتاج إلى ما هو أبعد من مجرد إعادة بناء للمكان الزمان (كما كانت حالة غريفيث)، ويتواصل مع تحليل للمكان وخلق زمن، من خلال إيقاع بصري.

في المقابل هناك نظريات (أندريه بازان)، تتألف من إعادة بناء واقع غير متلاعب به. سنحلل لاحقاً أعمال هذين المنظرين باختصار.

٥-٣-٥) نظريات ايزنشتين: أنواعها الخمسة:

قطعة الفيلم، أو لقطة المونتاج الملتقطة بشكل منفصل، محللة من (إيزنشتنين) بخمسة أشكال مختلفة. لطوله، لمحتواه في مساحات حركة،

لنسيجه، لعلاقته مع قطع أخرى، ولعلاقته الدياليكتيكية مع الخطاب ذاته. على أساس هذا التحليل، يحدد (ايزنشتين) خمسة أنواع من المونتاج:

1) مونتاج متري : "المبدأ الأساسي لهذا البناء هو الطول المطلق لمقاطع الفيلم. تجمع اللقطات حسب طولها، في مخطط ــ صيغة تتعلق بمقطوعة موسيقية. في هذا النوع من المونتاج المتري محتوى اللقطة خاضع للمدة.. تتميز بقوتها الدافعة.

مع هذه الكلمات، عرَّف (إيزنشتين) نوعاً من أنواع المونتاج المطبق حالياً على مونتاج أغلب فيديوهات الكليب، حيث تحدد الموسيقى مدة اللقطة، التي يجب التمسك بها، دون الاهتمام كثيراً بمحتوى اللقطات.

2) مونتاج إيقاعي: "عند تحديد طول اللقطات، فإن المحتوى ضمن الإطار هو عنصر يجب أخذه بالحسبان وله الحقوق نفسها. من المحتمل هنا، إيجاد حالات هويات تماماً ميترية في اللقطات في تدابيرها الإيقاعية، حاصلين عليها من خلال الجمع بين اللقطات حسب محتواها.."

"في المونتاج الإيقاعي هناك حركة داخل الإطار، الذي يدفع بحركة المونتاج من إطار إلى آخر. هذه الحركات داخل الإطار، يمكنها أن تكون حركات لموضوع، أو لعيون المتفرج مقادة عبر خطوط الموضوع". (ايزنشتين).

إنه مونتاج مشغول أكثر، حيث الحركة الداخلية هي عنصر للقطع، إنه المونتاج على الحركة أو النظرة التي تستخدم في أغلب الأفلام الحالية، حيث مدة اللقطات والحركة الداخلية تحاول أن تبقى في توازن. بالتالي في المونتاج الإيقاعي، إضافة إلى طول اللقطات، تأخذ بالحسبان عناصر، مثل، حركة الكاميرا، حركة الشخصيات، خطوط القوة. بالتأكيد عندما يكون هناك حركة أكثر للقطة، ستكون قراءتها أعقد، مما يجعله يحتمل وقتاً أطول في الشاشة، وسيحطم مترية المونتاج، لكن ليس شعور الإيقاع الذي سيحدث لدى المتفرج.

٣) المونتاج النغمي: "تفهم الحركة بشكل أوسع. مفهوم الحركة يشمل كل نتائج لقطة المونتاج. المونتاج هنا قائم على أساس أثر عاطفي، بدرجة محددة. هكذا فالعمل مع درجات متعددة من الفوكس الناعمة أو الحادة سيكون استخداماً تقليدياً للمونتاج النغمي". (سيرغي إيزنشتين)

هذا النوع من المونتاج الذي يبحث التعبير عن انطباع مختلف عن الفحوى للصور نفسها من خلال اللعب في الحركة بين اللقطات، التي إضافة إلى العناصر المطروحة سابقاً تضاف إليها هيكلية، كأشكال استحضارية استدعائية. يسميه (بيلا بالاز) أو (جان ميتري) بالمونتاج المُنتِج.

في "المدرعة بوتومكين" يعرض (ايزنتشتين) كمثال على المونتاج النغمي الوضعيات المتضادة للقطات مع ضباب وخروج الشمس لاحقاً، داخل سياق الفيلم، تنقل لنا فكرة ولادة شعور بالتعاطف مع البحّار الميت. الضباب هو الحيرة والشمس هي الضوء.

٤) مونتاج نغمي حاد: "من وجهة نظري، إن المونتاج النغمي الحاد هو التطور الأكبر لخط المونتاج النغمي. يمكن تفريقه عن المونتاج النغمي بجمع كلي لكل جاذبية اللقطات. هذا العنصر الرابع يصنع صدى، في الدرجة الأعلى للتوتر، من ذلك العنصر الأول. بهذا الشكل، النغمة هي مستوى إيقاعي".

المونتاج النغمي الحاد يضفي للمونتاج النغمي جمع كلي لكل المؤشرات الحاضرة في اللقطة، ليس فقط المدة، الحركة، والنسيج، وإنما العلاقات التي تنتج بين اللقطات عند دمج هذه المؤشرات. انطلاقاً من هذه النقطة، فنظريات (ايزنشتين) تصبح أكثر حيرة، وعند تعدد المؤشرات لعناصر المونتاج تصبح مقاصد نظرية، أكثر من واقعية عملية.

٥) مونتاج فكري: "هو المنازع للمؤشرات الفكرية المرافقة. سيبنى شكل سينمائي صرف هكذا: تحقيق ثورة التاريخ العام للثقافة". (سيرغي ايزنشتين)

النزاع بين اللقطات مبني في عدة مستويات:

النزاع على المستوى الغرافيكي.

النزاع على السطحيات.

النزاع المكاني.

نزاع الإضاءة.

نزاع الإيقاعات.

نزاع وجهات النظر.

نزاع التشوهات البصرية.

النزاع بين الآلية وزمنيتها.

هذه الفكرة عن الصراع، ليست أكثر من تطور للنظريات الدياليكتيكية للماركسية، مأخوذة إلى الحقل السينمائي.

٥-٣-٦) نظرية الرموز:

ستولد من هذه الأنواع للمونتاج نظرية الرموز، التي طبقها (ايزنشتين) في "الإضراب" و"المدرعة بوتومكين"، أو "الخط العام"...

لقد أثّرت نظريته في الرمزيات أو الهايكوس اليابانية، في دراسات شكلانيين روس مثل، (كوليشوف)، ووسعت فهمنا حول صنعها بشكلها الحالي.

نظرية الرموز هي لقطتان، بنفسها، وبشكل منفصل تمتلك إحساسها الخاص، عندما توضع في حالة صراع، ستعطي بالنتيجة شعوراً ثالثاً مختلفاً. هذا يحدث مع الكلمات في اللغة اليابانية.

سنطور البحث في هذه النظرية لاحقاً لنستطيع التأكيد على أن الواقع بالنسبة لـــ (ايزنشتين)، في النهاية، ليس له أي أهمية خارج المعنى الذي يعطى له، للقراءة التي تصنع له، والتي في أغلب الحالات ستمنح حكماً ايديولوجياً أو سياسياً له.

جرب (ايزنشتين) بشكل بريء تصوير وجوه أشخاص مكبلين، ثم صور حيواناً. كان يحاول عبر ذلك تقييم أفعالهم أو تحديد هويتهم. ليس هذا سوى تطبيق آخر من النظريات الرمزية التي عرفها (كوليشوف).

٥-٣-٧) كوليشوف، تجارب لإعادة بناء الزمان المكان:

المنظر السينمائي السوفييتي (ليف كوليشوف) في عام (١٩٢٠)، يقود إلى نهايتها التجربة المبرهن عليها والمعروفة اليوم أن المعنى السينمائي يمكن صنعه كاملاً من خلال المونتاج. استخدم (كوليشوف) لقطة قريبة للممثل الروسي "موسزهونكين"، محاولاً أن لا يعكس من خلاله أي نوع من التعابير. كانت قد وضعت هذه اللقطة ممنتجة في ثلاثة مشاهد مختلفة:

١) لقطة لطبق من الحساء + لقطة وجه الممثل.

٢) لقطة لامرأة في تابوت + لقطة وجه الممثل.

٣) لقطة لطفل يلعب + لقطة وجه الممثل.

كان الجمهور، عند رؤية هذه المشاهد، ينفعل أمام حساسية التعابير، "الجوع" و"الحزن" و"العاطفة" لنظرة الممثل، (رغم أن تعبير الممثل هو نفسه دائماً).

بالرغم من قوة المونتاج لتحديد معانٍ لا يمكن نكرانها، إلا أن هذه التجربة استثنائية، ولن نستطيع في فيلم عادي الطلب من الممثل أن يقدم تعبيراً حيادياً بالكامل. (ما عدا (هيتشكوك) الذي كان سيفعلها من دون أي عُقد وأي تأنيب للضمير).

هذا الأسلوب في الموضوع + لقطة ذاتية، هو نتيجة ترتيب مونتاجي، وهو أحد أساسيات السينما. إنه التعبير الأكثر صرفاً للفن السينمائي، التعبير عن المفاهيم التجريدية من خلال وسائل بصرية صرفة.

أظهر (كوليشوف) في إحدى تجاربه أن أمكنة غير مستمرة، عندما توحَّد معاً من خلال المونتاج، ستمتلك أمام عيون المتفرج استمرارية، أي، ستشكل مكاناً واحداً مجزءاً. من أجل ذلك صوَّر ممثلاً يتمشى في عدة مدن ثم جمع اللقطات معاً. فالمكان السينمائي هنا هو دمج الأمكنة، التي ليست هي بالضرورة كذلك في الواقع، إلا أنها بالنسبة للمتفرج ستبقى مستمرة.

كلتا الحالتين المكتشفتين من (كوليشوف)، التين ولدتا عبر المونتاج، هي أيضاً نتائج مباشرة للتقطيع السابق لشكل فهم صنع الفيلم.

٥-٣-٨) أندري بازان، والسينما الشفافة:

كنا قد تكلمنا عن (أندري بازان) عند الحديث عن نتائج التقطيع المكاني، وإعادة البناء اللاحقة، التي كنا نفترض أنه يجب فعلها مع استخدام اللقطة العامة، أو اللقطة المشهد.

لقد ذكرنا (بازان) كمنظر واقعي كان يرفض التقطيع المحيطي، لأنه كان يفترض إعادة بناء متلاعب بها لاحقاً. يرفض (بازان) المونتاج كشكل لتنظيم الخطاب السينمائي.

يرى (بازان) في اللقطة المشهد مع عمق حقل بديل للمونتاج الكلاسيكي، سيسمح بدمج مثالي للواقعية السردية والواقعية المنظورية. وهكذا سيوضع لقطة مشهد إثر أخرى فقط عندما يحصل تغيير في المشهد. هذا ما نعرفه بـــ "السينما الشفافة".

نظريات (ايزنشتين وبازان) حول المونتاج هي مختلفة تماماً واحدة عن الأخرى.

٥-٣-٩) الدفع بين اللقطات. الربط المونتاجي.
ربط مكاني، زماني، ومنطقي.

الوحدة بين لقطتين يجب أن تكون مسببة لنوع ما من الترابط. في أغلب الحالات، هذا الربط هو من خلال مسبب - مؤثر. يمكننا رؤية مثال واضح على هذا الربط في المشهد التقليدي لمعركة جندي يطلق النار، مسبب، جندي عدو يموت، أثر. ستنشأ المشكلة عندما نكون بصدد أخذ القرار في أي اتجاه علينا أن نحذو عند لحظة سرد قصتنا:

«أثر – مسبب» أو «مسبب – أثر»

لا تطبق هذه الاستراتيجيات فقط على الدمج بين اللقطات، وإنما أيضاً على الإطار - التركيبي السردي التي تعطي كنتيجة، في حالة الأثر - مسبب، سيناريوهات حيث تكون المفاجأة هي الشكل السردي المسيطر. وكما شرح (كوليشوف)، الترابطات بين اللقطات عادة تدور حول ثلاثة مؤشرات:

ترابطات زمنية: يترك رجل في لقطة عامة كأساً يقع على الأرض، وفي اللقطة التالية سنرى الكأس يصطدم ويتكسر. إضافة إلى ربط مسبب بأثر، هناك استمرارية زمنية، سنفترض أن هذه الكأس التي وقعت على

الأرض هي كأس اللقطة السابقة، وسنفترض بالتالي أنها في حالة استمرار زمني.

استخدم هذا النوع من التقنية كانتقال بين مشاهد من خلال ما عرف كـــ "راكورد" مزيف. في "المتخرج" تستخدم هذه الراكورات المزيفة للانتقال من مشهد إلى آخر في مناسبات عدة.

ترابطات مكانية: في لقطة عامة سنرى منظر بناء مكاتب، وفي اللقطة التالية سنرى لقطة متوسطة لرجل يعمل خلف حاسوبه. هناك بين كلتا اللقطتين استمرارية من النوع المكاني، سنفهم أن هذا الرجل يعمل في هذا البناء الذي رأيناه في اللقطة العامة.

ترابطات منطقية: إذا رأينا في لقطة عامة "البيت الأبيض"، وفي اللقطة التالية رأينا رجلاً جاداً في مكتب فخم، سنعتقد أن الأمر يتعلق بالرئيس.

الترابطات المنطقية بين اللقطات يمكنها توفير شروحات غير ضرورية، وهي جديرة بالأدب أكثر منها في الخطاب السينمائي. شيء مهم في هذه الحالة القول: "كل ما يمكن شرحه عن طريق الصور، بدلاً من الحوارات، عادة يكون أسرع وأكثر أناقة".

٥-٣-١٠) ترتيب اللقطات: تنوع المعاني والاستراتيجيات أو النماذج السردية:

كنا قد رأينا كيف أن (كليشوف) أكد أنه في المونتاج يُمنح المعنى الحقيقي للقطات. كان (سوفييتيا) آخر هو (سيرغي إيزنشتين) الذي استخدم نماذج مونتاجية لصنع معنى. وضع (ايزنشتين) في مونتاجه الفكري نموذج نظرية - تناقض - اصطناع. كان يظهر لقطة، ثم بعدها لقطة متناقضة تماماً حتى يعطي صراعاً ما بينهما لينشئ لقطة ثالثة، مصنوعة، أو معنى للصراع الذي نشأ من بين اللقطتين السابقتين.

تفرض الاستراتيجيات في الأشكال الهوليودية السردية سؤالاً وجواباً، أو الشيء نفسه مسبب أثر - وأثر مسبب. هذا النوع من الاستراتيجيات مرتبط بمستوى المعلومات لدى الشخصيات والمتفرجين. تأتي محددة بشكل كبير عبر الترتيب الذي وضعت به اللقطات.

لنفترض أنه لدينا ثلاث لقطات.



- في اللقطة A تتجه امرأة إلى الغابة.
- في اللقطة B تبحث المرأة من خلال الأجمة.
- وفي اللقطة C شابان عاريان. يبدو الشاب متفاجئاً.

لنحاول أن نحلل حسب ترتيب اللقطات، القصة، وكيف ستتغير الاستراتيجية السردية.

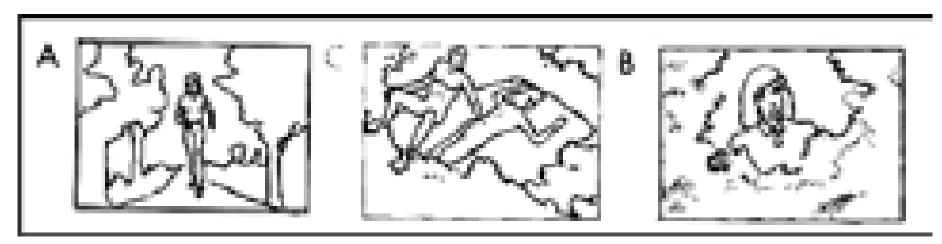
١) A + B + C:

هذا الترتيب للقطات يفترض وضع استراتيجية متماثلة، أي، أن المتفرج يعلم بالضبط ما تعلمه الشخصية. هذا النوع من السرد يوصف بما ندعوه مفاجأة. فسردنا سيكون كالتالي:

تمشي امرأة في الغابة، عندما تسمع فجأة خلف الأوراق صوتاً غريباً. لنصنع توقعاً كبيراً في هذه اللحظة عند المتفرجين. وسنصنع نموذجاً لسؤال - جواب: ماذا هناك خلف الأوراق؟ يسير المتفرج مع المرأة، هناك سعي للحصول على إثارة فضوله ليعيش الحالة. المرأة هي الشخصية التي لا نشعر بالتماثل معها، لأننا نرى العالم من خلالها.

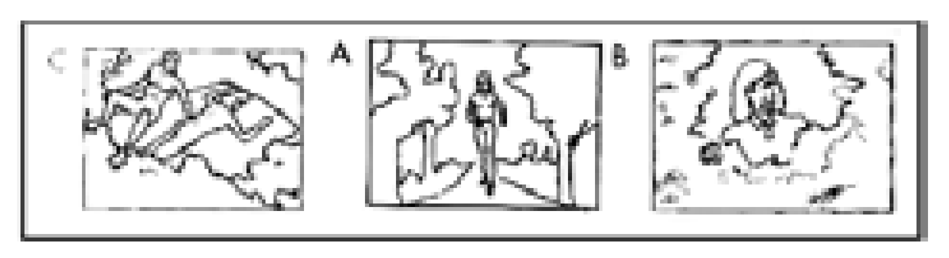
تتجه المرأة بين الأوراق وتكتشف زوجها مع امرأة أخرى. لننتج صدمة لدى المتفرج عند استقباله لخبر غير متوقع. اللقطة C ستُفهم كذاتية للمرأة. كاستنتاج يمكننا القول إن الترتيب A + B + C يمثل استراتيجية للتماثل أو المفاجأة.

٢) A + C + B:



مع هذا النوع من الترتيب للقطات نضع على الملأ استراتيجية معرفية ومتوترة. في هذه الحالة السؤال، ما هي هذه الضجة خلف الأشجار؟ ليجاب على المتفرج، ولكن ليس على الشخصية. إذا ما كنا نعرف من خلال السياق العلاقة بين الشاب العاري والمرأة التي تتجول في الغابة، ونشعر بالتماثل مع المرأة، سنخاف من الأثر الذي يمكن أن يخلق لديها عند اكتشاف المشهد. سنصنع توتراً حاداً لدى المتفرج مع هذه الاستراتيجية.

٣) C + A + B:



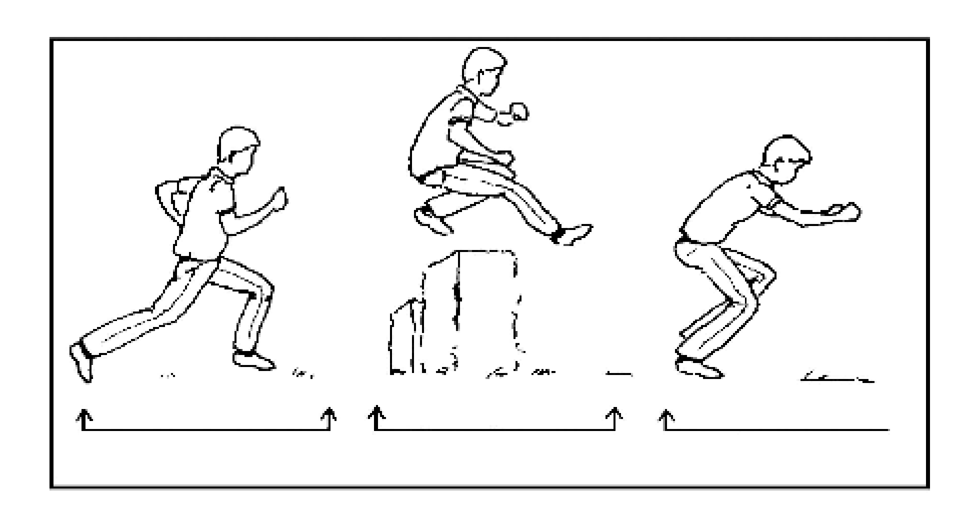
يغير هذا الترتيب للقطات موضوع التعبير، الذي سيصبح الشاب العاري. يستمع الشاب في اللقطة C إلى...، ثمة من يقترب في الغابة. ينهض الشاب ويلاحظ كيف تقترب زوجته باحثة عنه، اللقطة A. أخيراً تكتشف

المرأة في اللقطة B. الاستراتيجية هنا قريبة للتشويق، سيحاول الشاب ما بوسعه للهرب وأن لا يكتشف. الوقت الذي سيمر هنا من توجه المرأة باتجاهه هو العنصر الرئيسي. مجدداً، يصنع ترتيب اللقطات استراتيجية سردية مختلفة. في هذه الحالة، مرة أخرى التشويق.

تصنع هذه الأشكال ما يدعى إقناعات سردية، حيث سيعرفها المتفرج ويتقبلها كما هي. القطع بين هذه الاقتناعات السردية تنتج لدى المتفرج شعوراً بالصدمة، يحدث هذا في "بسيكو" عندما تُقتل بطلة الفيلم في الدقيقة العشرين من زمن الفيلم.

٥-٣-١١) تقنيات استمرارية في المونتاج: قطع أثناء الحركة، وتقنيات استنفاد الإطار :

سندرس في هذا القسم تقنيات التصوير التي ستسهل لاحقاً مونتاج لقطة. إحدى هذه التقنيات هو القطع أثناء الحركة. لنفترض أن لدينا مشهد طفل يركض في حديقة ويقفز فوق حاجز.

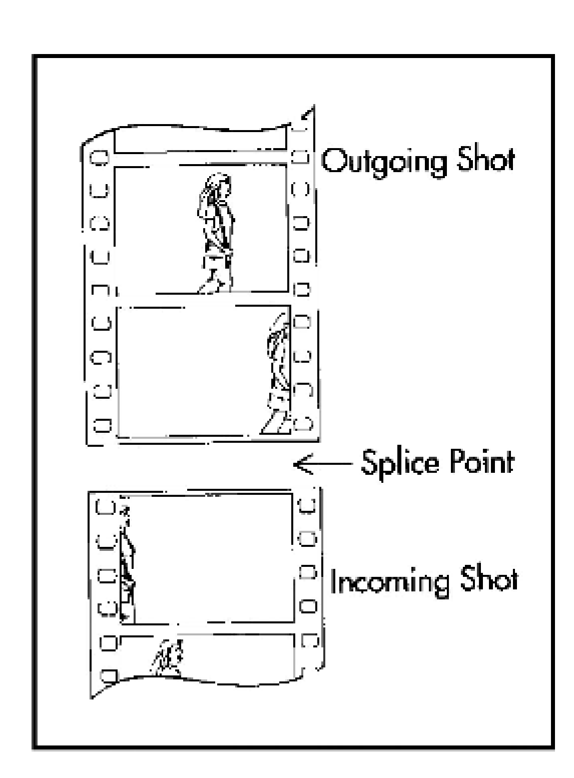


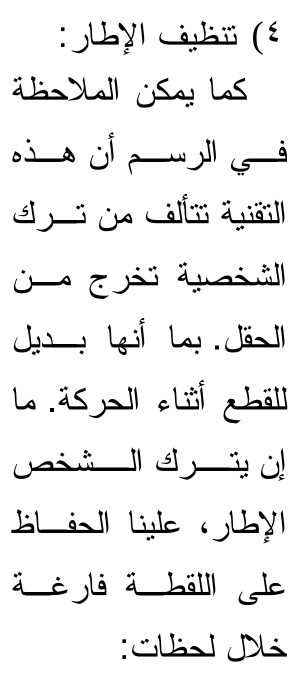
لنفترض أننا صنعنا لقطة ماستر تغطي الحدث، لكننا نريد صنع لقطة ثانية أقرب، محددة جزءاً من الحدث. حيرتنا الآن. ما هي نقطة أخذ اللقطة الجديدة، قبل القفزة، خلال القفزة، أو بعد القفزة؟

أي من النقاط سيكون صحيحاً إذا ما كان دائما صنعها أثناء الحركة. أي، علينا تجنب لحظة الدفع، ولحظة الوقوع، أي النقاط الأكثر ثباتاً، ستكون اللحظات الأكثر مثالية قبل القفز، خلال القفز، أو بعد القفز.

هذا مثال واضح بما فيه الكفاية، لكن توجد في المونتاج تقنيات دقيقة مثل، دمج رمشة عين للصقها بلقطة أخرى. علينا البحث عن الحركة دائماً. أي التفاف طفيف للوجه، أو حركة للعيون يمكنهما أن يصبحا مستخدمين لتغيير اللقطة حول شخص ثابت.

استنفاد الحركة في لقطة هي إحدى التقنيات المونتاجية الأكثر شيوعاً. كما نرى في الرسم، تقنية "استنفاد الإطار" تتألف من عدم ترك خروج الشخص من الحقل في اللقطة التي يخرج فيها، وأن الشخصية ما زالت داخل الإطار في اللقطة التالية.

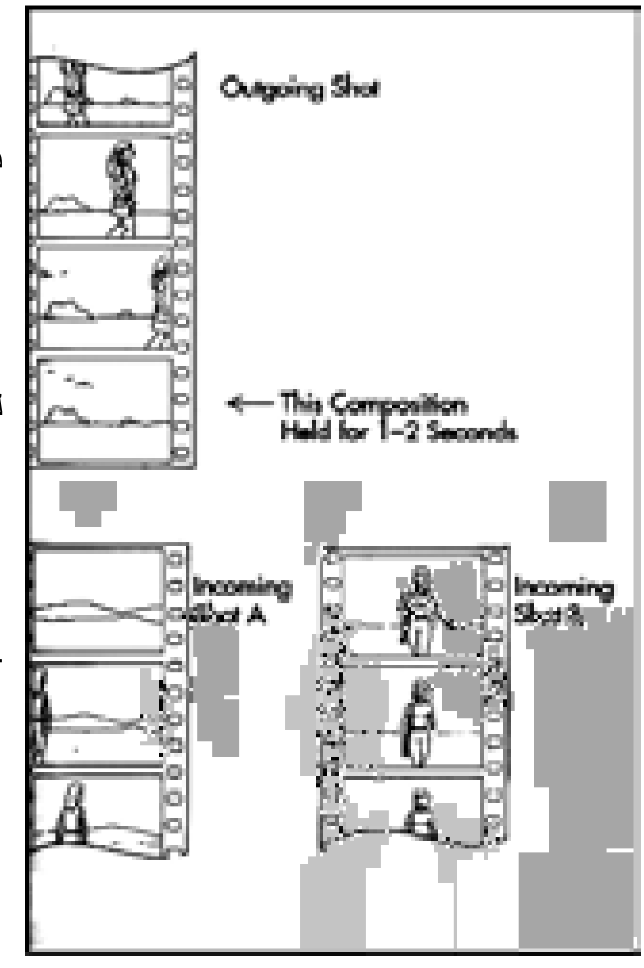




٤) تنظيف الإطار:

كما يمكن الملاحظة في الرسم أن هذه التقنية تتألف من ترك الشخصية تخرج من الحقل. بما أنها بديل للقطع أثناء الحركة. ما إن يترك الشخص الإطار، علينا الحفاظ على اللقطة فارغة خلال لحظات:

إذا ما حافظنا على إطار فارغ لمدة ثانية على الأقل، علينا وضع الشخص في الإطار في اللقطة التالية.



إذا ما تركنا الإطار فارغاً خلال بعض الصور، سيكون الاختيار الصحيح إدخال الشخص في الحقل، محافظين على الإطار فارغاً في اللقطة الداخلة خلال بعض الصور.

هذه التقنية لتنظيف الكادر عادة تستخدم للجمع بين اللقطات للحدث نفسه لكن في أمكنة مختلفة. بشكل ما يتطلب مرور زمن أو إضماراً مونتاجياً، ما يعني أن تقنية استنفاد الإطار ليست محددة. سنتجنب مع هذه التقنية مشكلات استمرارية السرعة، وسيُقبل بشكل أنعم قفزات المحور.

٥-٣-١٢) اشتراطات المونتاج. التقنيات المختلفة للتصوير، ونتائجه في المونتاج:

توجد بشكل أساسي تقنيتان في التصوير، ما يسمى قطع في الكاميرا أو مونتاج في الكاميرا.

١) قطع في الكاميرا. (camara cutting) تتألف هذه التقنية في تصوير اللقطات بطول متقارب إلى ما سيكون بحاجة إليه في المونتاج، بمعنى تتطابق إلى أقصى حد لقطات التصوير مع لقطات المونتاج.

هذه التقنية الخطرة، هي خاصة بالمخرجين الخبراء. تتطلب تخطيطاً كبيراً ومعرفة كبيرة وشديدة بالمونتاج. أحد فوائده هو تقنين المصاريف، وتحجم إمكانيات المونتاج، مما يجعل هذه المرحلة نسبياً سريعة ، بما أنها تترك احتمالات ضئيلة للعمل.

في هوليوود القديمة حيث لم يكن لدى المخرجين القرار بالقطع الأخير، أو المونتاج النهائي، كان (جون فورد) عادة يعطي أمراً بلقطات مقبولة حيث كان يغطي العدسة بيده في لحظات معينة عندما كان يعتبر أنه سيتبع بها لقطة أخرى. كانت تستخدم هذه الطريقة لإجبار المونتير على ترتيب اللقطات حسب ما وضعها المخرج، دون أن تترك له أي حرية اختيار.

هذه التقنية في كل الحالات، هي عبارة عن مخاطرة كبيرة، وعادة ينتج عنها مشكلات كثيرة في صالة المونتاج للمخرجين غير الخبراء.

يجبر التصوير باستخدام هذه التقنية للمونتاج في الكاميرا المخرج أن يحدد بدقة الوضع في المشهد، واللقطات المختلفة التي يصورها. "ستوري بورد" ممكن أن يكون مساعد كبير في هذا النوع من التصوير. في الصفحة التالية يمكن ملاحظة الستوري بورد (قصة مصورة) المشغول من (الفريد هيتشكوك) نفسه، ربما يكون أكثر المخرجين دقة لحظة التحضير للتصوير.







٢) الكوفيراج أو التغطية: البديل عن المونتاج في الكاميرا هو الكوفيراج، مصطلح انجلوساكسوني حيث يعني تغطية. ويتألف من تصوير كل المشهد انطلاقاً من وجهات نظر مختلفة، من أحجام لقطة مختلفة وزوايا لقطات مختلفة، حتى تتطابق لاحقاً في المونتاج مع إحساس المشهد.

هذه التقنية هي آمنة تماماً، لكن لا تقدم نتائج مبهرة، لأنها تطبق بشكل نظامي دون التفكير في الاحتياجات الخاصة، على مستوى التصوير، ذلك مهم لمخرجين غير واثقين، لكن حذرين. لكن كسلبيات يجب القول إن هذه التقنية ترفع من التكاليف، إضافة لآلية أعقد وأطول في المونتاج.

يمكن الفهم مما سبق، أن كلاً من هذه التقنيات لها إيجابياتها وسلبياتها، وليس من الضرورة أن تستخدم أحداها بشكل كامل وليس مألوفاً استخدام إحداها فقط. على أية حال، هناك مجموعة من التقنيات الأخرى التي يمكن أن نستخدمها لإيجاد نقطة متوسطة بين كلتا الطريقتين في التصوير.

تطويل الوقت، **ثنية** الأحداث، أو تحمل الحدث: الحدث الأخير الذي يخرج للقطة يجب ثنيه مع الحدث المبدئي للقطة التي تدخل. كما يجب تطويل الحدث النهائي للقطة ما أمكننا. إن ثنية الحركات تسمح لنا بالبحث عن نقطة المونتاج المثالية، لجعل القطع أكثر ما يمكن شفافية.

٥-٣-١٣) وسائل المونتاج: الانتقالات.

٥-٣-١٤) القطع:

نشأت قناعات، أن الترابط يعني مرور الزمن، والقطع سيحافظ على خط الزمن. كانت هذه قناعات محددة خلال حقبة الثلاثينيات والأربعينيات،

بالرغم من أنه حالياً توجد استثناءات لهذه القاعدة. فمثلاً، مرور من زمن لآخر من خلال قطع، ربما هو الأسلوب الأكثر اتباعاً في الأوقات الحالية.

يستخدم القطع في "الفك المفترس" لـــ (سبيلبيرغ)، كشكل لمرور الوقت، في المشهد الذي يضعون فيه القفص لصيد سمكة القرش فوق أرضية السفينة. الزمن الخيالي لنصف ساعة يُضغط في ١٨ ثانية و ٦ لقطات، مرتبطة معاً على طريقة القطع، مدمراً الاستمرارية ومعطياً الانطباع بمرور الوقت، مجاوراً أحجام لقطة وزوايا مختلفة.

القطع على لقطة ثابتة يستخدم لإظهار عملية بناء منزل على مدار زمن طويل، أو كيف تنمو عائلة، كاسراً الراكورد الجسدي ومضيفاً عناصر للقطة.

القطع، ربما هو الشكل الأكثر أناقة، وأقل تصنعاً للجمع بين لقطتين، لكن في الوقت نفسه هو ما يتطلب استمرارية أكبر. إن لم يكن هناك استمرارية فسنعطي الانطباع بمرور الوقت.

٥-٣-١٥) المتسلسل. أسلوب واستخدام تعبيري:

بعد أن أشرنا إلى أن القطع هو الشكل الانتقالي الأكثر استخداماً بين لقطتين. إنما خلال حقبة كان لها استخدامات تعبيرية مهمة جداً، حالياً احتل القطع جزءاً من هذه الاستخدامات التعبيرية.

- يعتبر المتسلسل، جسراً بين أزمان وأمكنة مختلفة، حيث ليس هناك أي نوع من التواصل المنطقي. تحت وجهة النظر هذه، المتسلسل هو منقذ جداً في الأفلام ذات الهيكل الضعيف.

- كما في المونتاج التقليدي، يحاول القطع أن يمر من دون لفت الانتباه، فالمتسلسل هو مصنوع لكسر هذه الرتابة للقطع ليكون ملاحظاً للمتفرج.

- المتسلسل، إضافة إلى أنه يمنح فكرة عن مرور الزمن، فهو دائماً يلف المشاهد بشاعرية معينة، ولاسيما عندما تكون ذات مدة طويلة .

- القطع الأمريكي: إنه المصطلح الذي نطلقه في (أوروبا) على المصطلح الأمريكي "soft cut" ، الذي يتألف من المرور من لقطة إلى أخرى من خلال ارتباط لثلاثة صور. على المستوى الاستقبالي هو عملياً القطع نفسه، لكنه يمنح الانتقال نعومة كبيرة. لقد كانت خدعة قديمة من المؤلفين في هوليوود، وكانت تستخدم عندما لم تكن الاستمرارية بين اللقطات على المستوى المطلوب.

- المتسلسل في حالة فوكس وفي حالة غبش: إنه تنوع قديم للمتسلسل في أول البداية للقطة، حيث تبدأ في حالة غبش لتصبح في حالة فوكس بشكل تدريجي.

- متسلسل فوق لقطة ثابتة: هذا النوع من الانتقال عادة يستخدم لعكس التغيرات التي يمارسها الزمن على موضوع أو شخصية مصورة، دائماً عندما تكون اللقطات هي نفسها بالضبط.

- متسلسل بأجواء متوافقة: يتعلق الأمر بارتباط يوافق اللقطات بشكل أن ارتباطاً حول فراغ الآخر سيمنح انتقالاً نظيفاً تماماً.

يمنح المتسلسل نعومة للانتقال، مساعداً في تصحيح الأخطاء في التأطير ومعطياً مدخلاً تدريجياً للتغييرات الناتجة عن مرور الزمن.

٥-٣-١٦) الستارة: أسلوب واستخدام تعبيري:

يتعلق الأمر بانتقال مستخدم نموذجاً للقطع على الإطار. في هذا النوع من القطع سيلغي اللقطة التي تخرج، وتظهر اللقطة الداخلة. نوع الحركات للستارة، هي لا منتهية، عمودية، أفقية، قطرية ...إلخ. أيضا بإمكان شكل القطع أن يستخدم أشكالاً لمواضيع، كنجمة، قلب..الخ.

- شكل آخر للستارة هو المربع الذي يدفع اللقطة في الشاشة ويضغطه أو يخرجه من الحقل.

من وجهة نظري، الستارة تليق أكثر للتلفاز منها للسينما.

٥-٣-١٧) التلاشي: أسلوب واستخدام تعبيري:

تلاشي إلى أسود وفتح في أسود: إذا ما كان القطع والتسلسل مستخدماً لربط مشاهد، فالتلاشي إلى أسود يستخدم لفصلها. التلاشي والفتح إلى أسود، هما شكل من أشكال الانتقال لفصل مشاهد، يحدد علامة للفصل، نقطة نهاية ونقطة بدء في السرد. فمثلاً عندما نعرض عناوين الفيلم سندرج التلاشي إلى أسود ونفتح للبدء بالسرد.

- يمكن في بعض الحالات إضافة أحداث درامية تبرر التلاشي في أسود، كما يمكن أن يطفئ شخصية الضوء في غرفة.

- التلاشي إلى أسود يمكن صنعه في مرحلة لاحقة في الإنتاج، أو أثناء التصوير مقفلين بؤرة العدسة بشكل تدريجي.

تلاشي إلى أبيض، وفتح في أبيض: عندما يستخدم بلون أبيض فاقع ويدخل في اللقطة التالية بأبيض فاقع. رأينا هذا مثلاً في غرف العمليات، حيث تعمي الألوان عيون المريض. أيضاً مرتبطة بأضواء فلاشات الكاميرات الصحفية.

٥-٣-١٨) المسح :

إنها تقنية كانت قد انتشرت وراجت في الستينيات كنتيجة للأعمال الريبورتاجية. هذا المسح هو صورة متبقية ناتجة عن عمل بانورامية بسرعة كبيرة، أو عندما يكون هناك سرعة كبيرة جداً. استخدمت هذه التقنية كأسلوب للتعبير عن تغيير في الموقع الجغرافي وليس في الزمن.

خاتمـة

ما زال هناك الكثير للبحث في عالم الخطاب السينمائي ولغة الصورة، ولكن يحتاج هذا إلى كتب أخرى، أما كتابنا هذا فأعتقد أنه وصل إلى نهاية المطاف بعد الإحاطة بكل ما سبق وذكرناه عبر سياق الكتاب من فصله الأول إلى فصله الأخير. آمل أن يكون كل ما ذكرته يعود بالفائدة على القراء أو المختصين. مكرراً للمرة الألف، أن تاريخ السينما قصير نسبياً، لكن هناك الكثير لتعلمه من هذا التاريخ القصير، وأن على المختص والدارس أن يتعمق في عالم الخطاب السينمائي واضعاً دائماً أمام عينيه إتقان كل الأدوات وفاتحاً مداركه أمام تحديثات وابتكارات لهذا الخطاب.

هذا المرور السريع على النظريات المعروفة في السينما عليه أن يعلّمنا، أنه لا توجد قوانين واضحة ومحددة تنظّم بناء الخطاب السمعي البصري. يجب على القارئ أو الطالب كما الأستاذ أن يأخذ بالحسبان أننا موجودون في حقل للعلوم الإنسانية . ولم يكن في نيتي وضع معايير علمية، فإن هناك القليل من الأشياء المطلقة في دراسة الظاهرة السمعية البصرية.

الفهرس

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

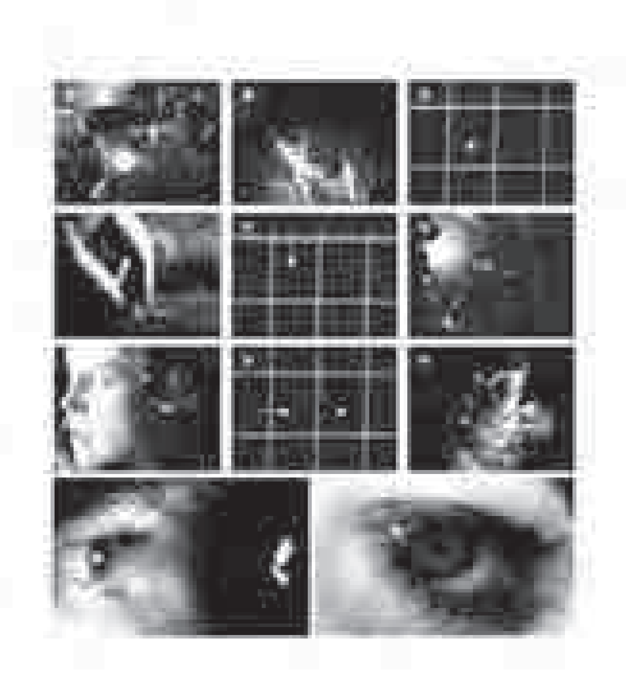
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

LENGUAJE DE LA IMAGEN

Curso de formación a distancia IORTV

Instituto Oficial de Radio y Televisión

Fran Ventura.





٢٠١٧م

سعر النسخة ٢٨٠ ل.س أو ما يعادلها